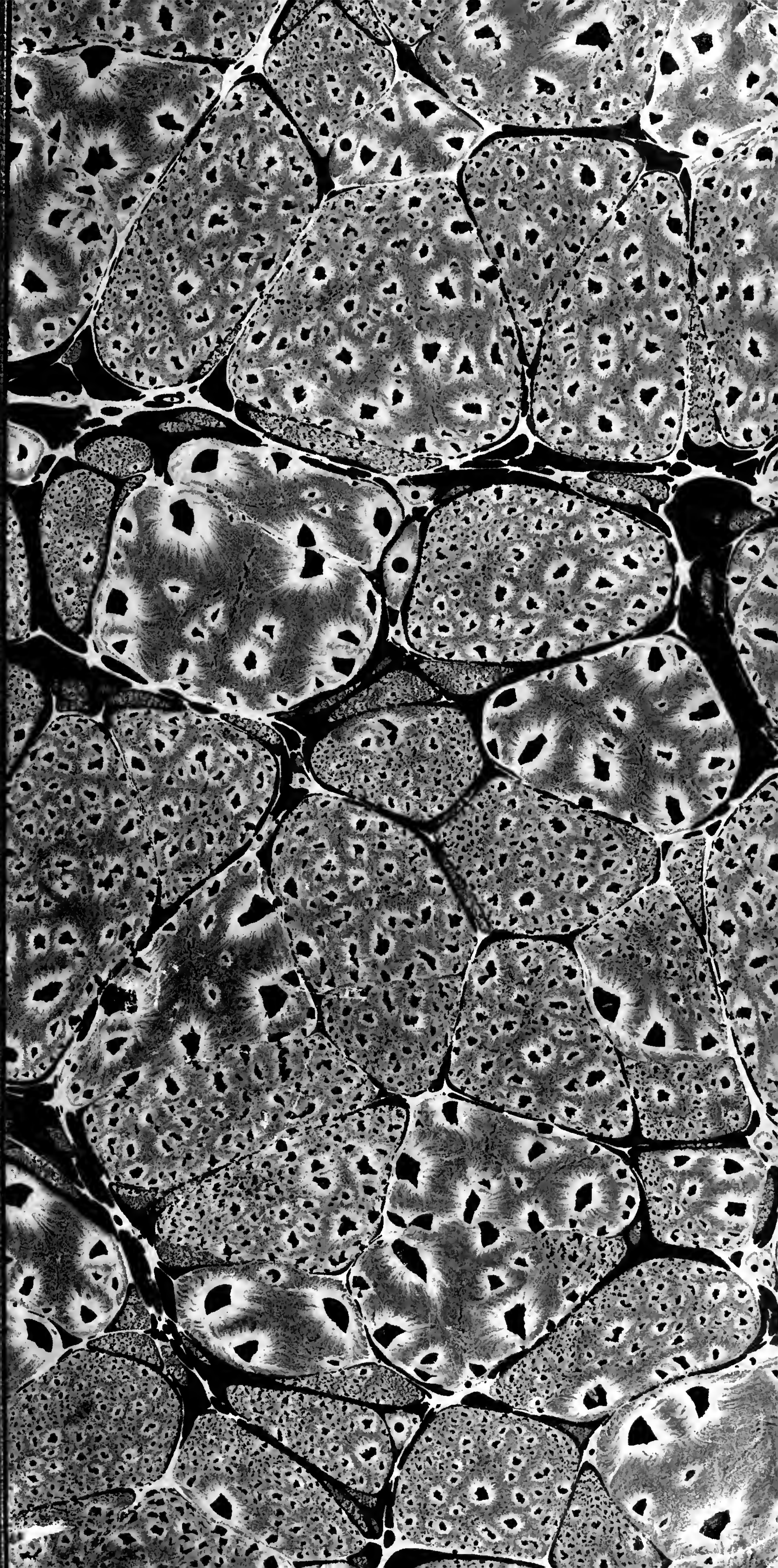
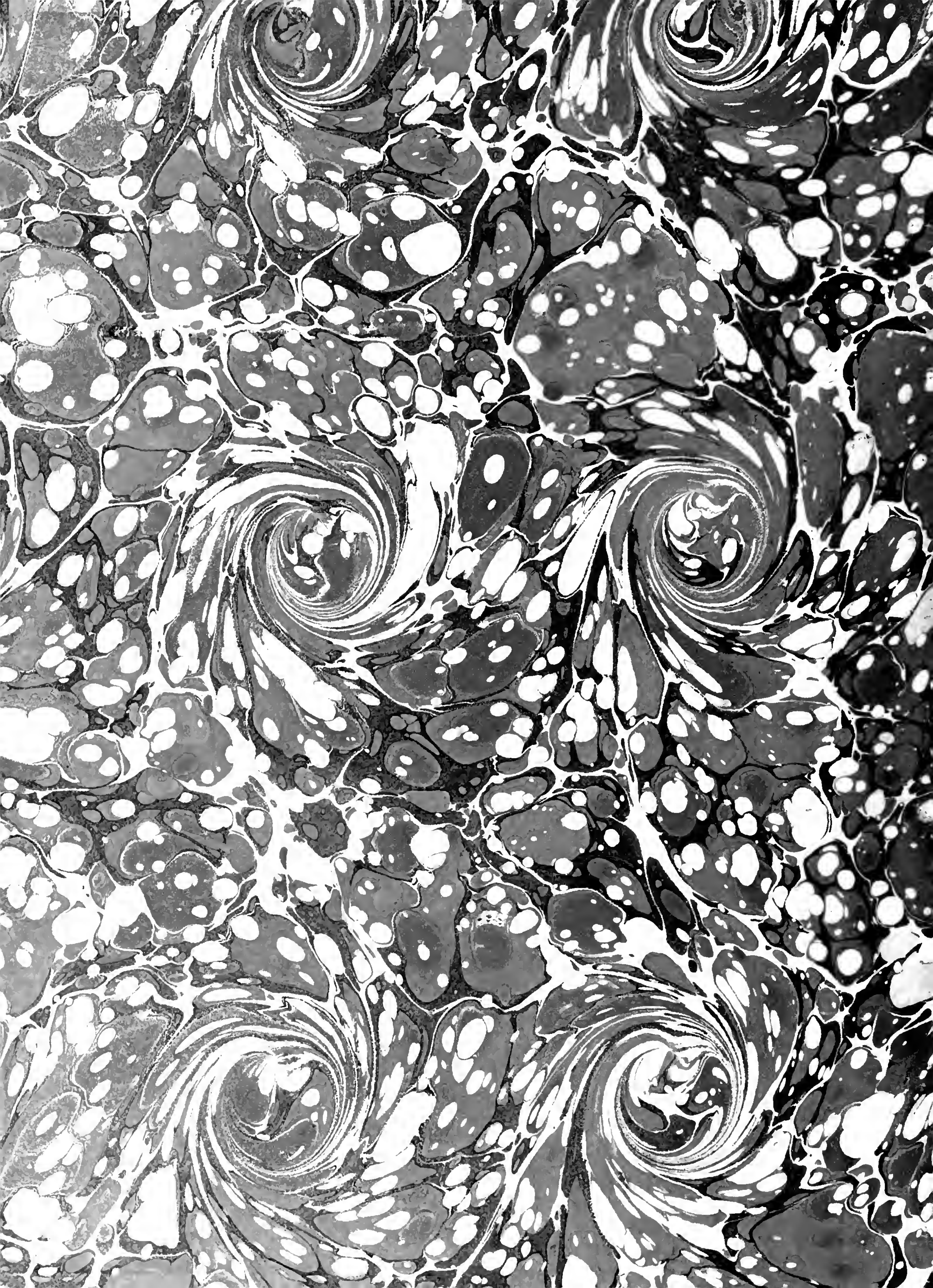
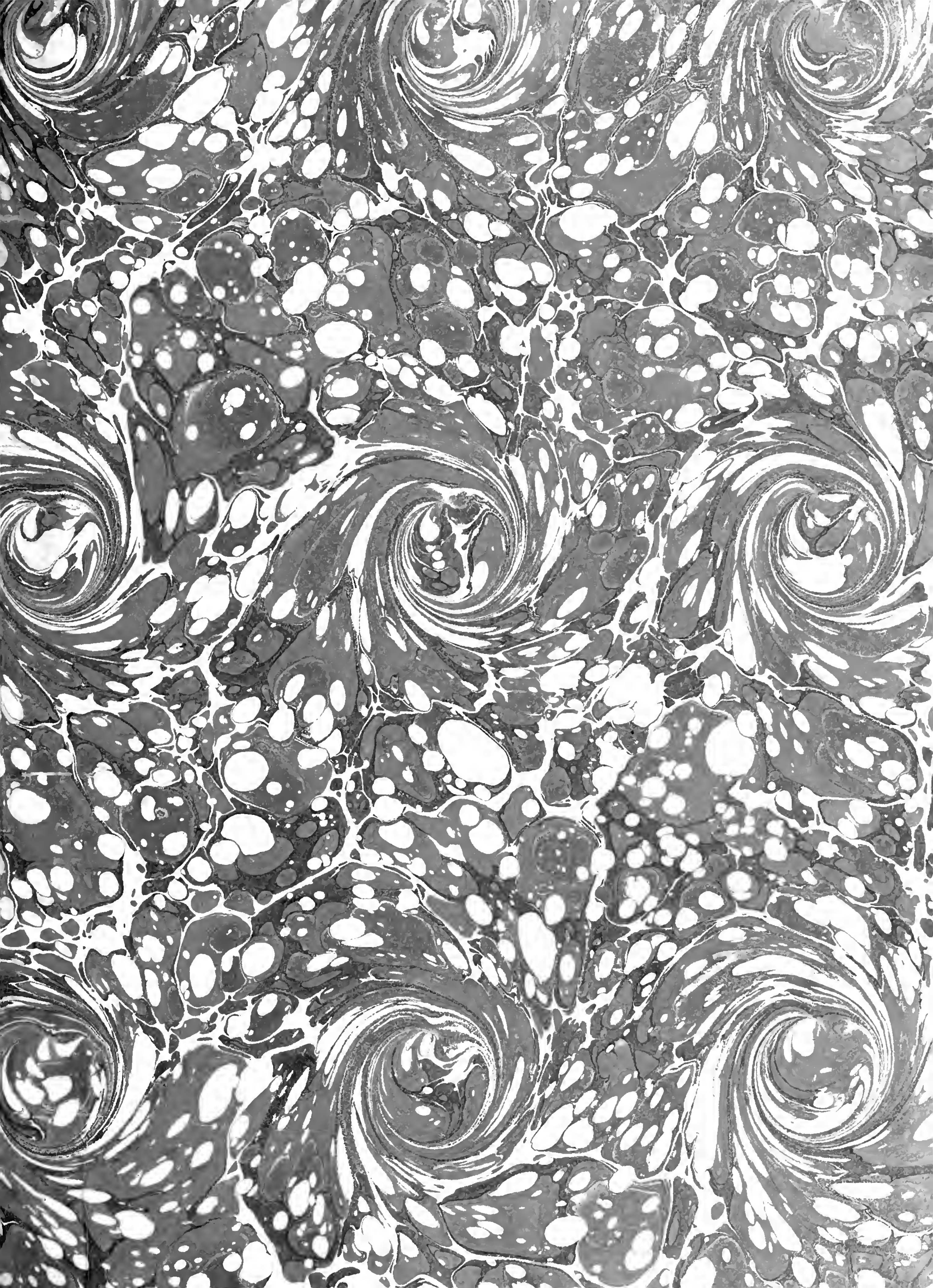




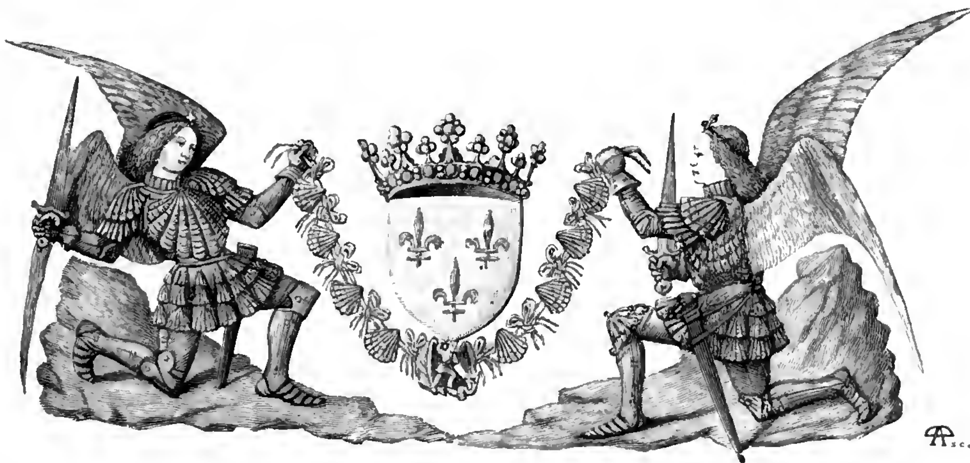


1re Année. — N° 1. 10 avril 1897.

LA REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE



Directeur : JULES COMTE



PARIS

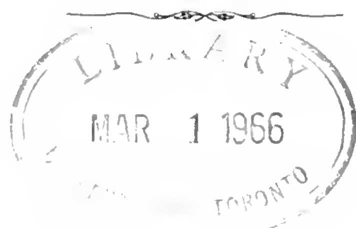
28, rue du Mont-Thabor, 28

SOMMAIRE DU N° 1

TEXTE

GRAVURES HORS TEXTE

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE



LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

Tome I. *Avril-Juillet 1897.*

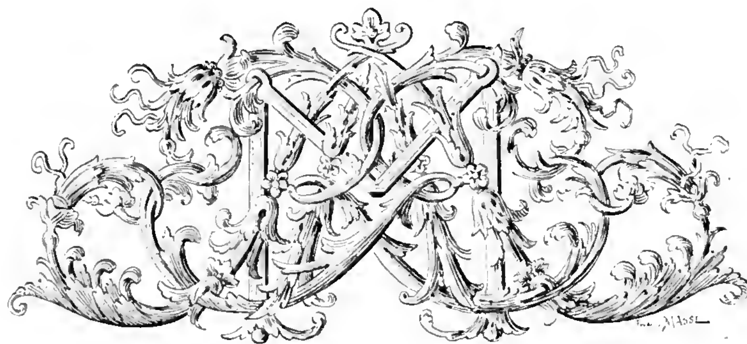
LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE



Directeur : JULES COMTE



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28



L'ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES

Les moralistes recommandent l'examen de conscience comme un des meilleurs moyens de perfectionnement; l'habitude en est salutaire aux sociétés comme aux individus, et les anniversaires sont époques propices à ces retours sur soi-même. Au moment où l'École d'Athènes atteint sa cinquantième année, il ne paraîtra peut-être pas hors de propos de rechercher quels devoirs entendaient lui imposer ses fondateurs, comment elle les a remplis, comment elle les pourra remplir encore: en d'autres termes, d'en déterminer le but, d'en résumer l'histoire et d'en indiquer l'avenir [1].

[1] Sur l'École française on peut consulter les notices de Vinet, *l'Art et l'Archéologie*, p. 92 et suiv. (extrait du *Journal de l'Instruction publique*, 1863) ; de M. de Ceuleneer dans le *Journal de l'instruction publique belge*, 1880 ; le *Recueil des Lois et Règlements sur l'Enseignement supérieur*, par A. de Beauchamp ; la collection des *Rapports* de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres sur les travaux des membres de l'École, depuis 1851. On lira avec plaisir quelques pages de G. Deschamps dans la *Revue bleue* du 7 mars 1891 (Edmond About à l'École d'Athènes), dans le *Centenaire de l'École normale* (L'École d'Athènes en voyage) ; de E. Bourgeois dans le *Tour du Monde* du 13 février 1897 (Au Cinquantenaire de l'École d'Athènes).

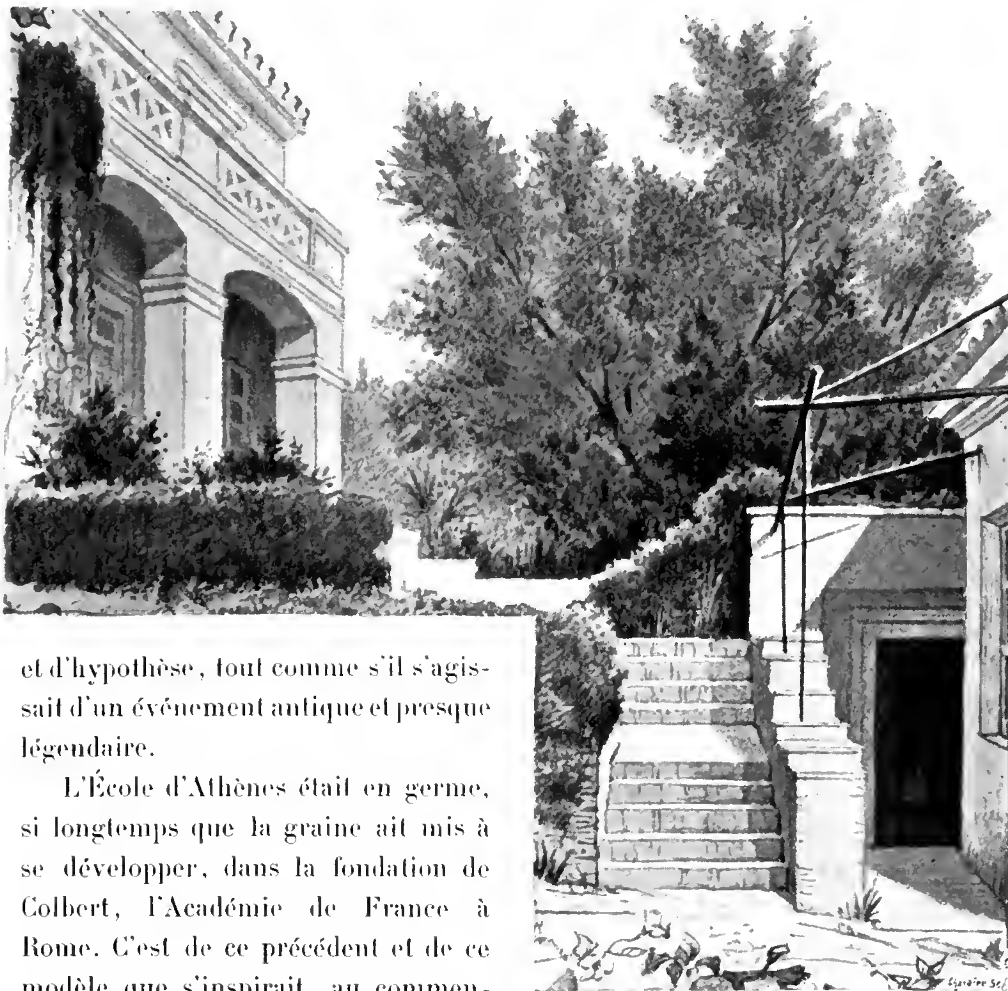
Il est difficile de juger ce qu'on aime; si pourtant l'affection est prompte à atténuer ou à excuser les faiblesses de l'objet aimé, le chagrin qu'elle ressent des imperfections dont elle le voudrait exempt avive singulièrement sa perspicacité pour les découvrir et son zèle pour les corriger. J'espère donc éviter les travers du panégyriste; aussi bien, je me contenterai d'exposer les faits, laissant les commentaires à l'appréciation du lecteur.

I

LA FONDATION DE L'ÉCOLE. — SES ORIGINES. — SON BUT

Les sources de notre primitive histoire sont encore à découvrir, si tant est qu'il existe quelque part des documents relatifs à nos origines. La Légation de France à Athènes ne nous en a fourni aucun : M. Girard de Rialle n'en a point trouvé au Ministère des Affaires étrangères, non plus que M. de Beauchamp à celui de l'Instruction publique; les archives grecques, où M. Skouzès a bien voulu ordonner des recherches, sont vides également. J'avais pensé que, à défaut de dépêches officielles, des lettres particulières avaient dû être échangées entre les diverses personnes qui, à Paris ou à Athènes, prirent part à cette fondation : M. de Salvandy, Mme Piscatory-Trubert, Mme de Witt ont très obligeamment, mais tout aussi vainement, examiné leurs papiers de famille; la correspondance de Colettis ne donnerait sans doute pas davantage. Il est vraisemblable, dût notre vanité en souffrir, que nous ne fûmes l'objet ni de conventions, ni de protocoles, ni de votes, et que tout se passa en simples conversations. Le premier document que nous connaissions est notre acte de naissance; c'est l'ordonnance royale par laquelle l'École fut instituée le 11 septembre 1846. La tradition orale n'est pas plus abondante, et je n'ai rencontré dans Athènes qu'un témoin, le très français, très aimable et très distingué député et lettré, M. Typaldo Cosakis, dont le père fut directement mêlé aux préliminaires de notre histoire. Il faut nous résigner à avoir fait, en naissant, assez peu de bruit dans le monde. La constatation n'est pas pour déplaire à l'École, habituée à travailler et à agir plus qu'à parler et faire parler d'elle; en remerciant les personnes qui m'ont aidé dans mes recherches, elle me permet de faire appel à toutes celles qui pourraient nous apporter quelque lumière; elle justifiera la méthode que j'ai

dû suivre dans l'exposé et l'explication de nos origines, méthode d'induction



Jardins de l'École.
Dessin de Convers.

et d'hypothèse, tout comme s'il s'agissait d'un événement antique et presque légendaire.

L'École d'Athènes était en germe, si longtemps que la graine ait mis à se développer, dans la fondation de Colbert, l'Académie de France à Rome. C'est de ce précédent et de ce modèle que s'inspirait, au commencement du siècle, un architecte antiquaire pour recommander la création à Athènes d'une Académie des Beaux-Arts; c'est aux traditions et aux usages de la Villa Médicis qu'ont été empruntés nos règlements, comme c'est à sa collaboration que nous devons quelques-uns de nos plus honorables travaux, à son hospitalité nos plus chers souvenirs, à son intimité nos plus précieuses leçons d'art.

La première idée de l'École française d'Athènes appartient à l'architecte

Legrand[1]; elle est exposée dans un mémoire qui a été retrouvé récemment aux Archives nationales, parmi les papiers de Choiseul-Gouffier. Le style en est suranné, mais la pensée claire et le dessein prophétique : c'est le programme, tracé dès 1800, de tout ce qui devait être tenté et accompli durant le XIXe siècle, par la France et les pays étrangers, pour la conservation, la découverte et la publication des antiquités. Legrand demandait qu'on établît à Athènes, comme à Rome, une Académie des Beaux-Arts, dont les travaux auraient porté sur la Grèce, l'Egypte et l'Orient; qui aurait recherché et fouillé, protégé, entretenu, restauré les monuments; qui les aurait mesurés, dessinés, reproduits; qui, en relation avec les corps savants de l'Europe, aurait communiqué à tous dans le plus bref délai ses dessins et ses mémoires, traduits dans toutes les langues. A côté de la Villa Médicis, nos écoles archéologiques d'Athènes, de Rome et du Caire sont réclamées et annoncées, et la conception généreuse à laquelle devait répondre, pour un temps seulement, l'Institut international de correspondance archéologique de Rome, est exprimée avec autant de précision que d'enthousiasme.

Le plan était sans doute trop vaste et trop beau ; il était à coup sûr prématuré. Ni le régime turc n'était propice à cette œuvre scientifique, ni l'état de l'Europe à cette entente universelle, pour laquelle il n'est pas bien certain que nous-mêmes soyons mûrs encore.

Les idées les plus justes triomphent rarement par leur seule justesse ; elles ont besoin, comme l'or et l'argent ont besoin des alliages, du secours des sentiments et des intérêts, qui les altèrent d'habitude, mais qui leur communiquent la vertu active, refusée à la vérité toute pure. Le projet de Legrand devait demeurer à l'état de vœu et de vœu stérile, jusqu'au jour où des combinaisons politiques, des influences littéraires, un mélange de calcul, d'enthousiasme et de dilettantisme entraînèrent le gouvernement, que les raisons des savants et des artistes n'avaient pas convaincu.

Il n'est point douteux que les travaux de la commission d'Egypte, les découvertes surprenantes de Champollion et de Botta, l'expédition scientifique de Morée, la fondation de l'Institut archéologique de Rome ne soient les indices d'un mouvement scientifique intense, d'un retour des esprits vers l'antiquité renouvelée, et que nous ne leur devions pour beaucoup notre

[1] Note de M. Legrand, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Lyon, *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1896, p. 379.

propre existence. Mais nous la devons surtout à deux révolutions, l'une politique, l'autre littéraire, qui agitèrent l'opinion avec une bien autre puissance, presque à la même date et souvent aussi de concert : la révolution grecque et la révolution romantique. *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem*[1], les *Orientales,* en exaltant les beautés de la Grèce antique, les misères, l'héroïsme de la Grèce moderne, imposèrent à tous les esprits, à tous les cœurs la patrie de Périclès et de Canaris. Le philhellénisme qui inspirait les poètes, qui avait enflammé les volontaires de la cause chrétienne, qui avait poussé les flottes alliées à Navarin, ne soutint pas moins nos fondateurs. La Grèce rendue à la liberté, ouverte à la civilisation, avait naturellement retrouvé le goût des lettres, comme une des formes de son génie, comme un héritage du passé, une manifestation du patriotisme ; elle était toute prête à comprendre, à accueillir et à protéger une entreprise scientifique ou littéraire. Si petite que l'eût faite l'imprévoyance ou la jalousie des puissances, elle tenait sa place en Orient, excitait l'émulation de ses patrons et essayait de faire son jeu au milieu de leurs intrigues, tantôt avec l'une et tantôt avec l'autre. Le sentiment et l'intérêt poussaient donc à tenter quelque chose en Grèce, et l'action scientifique se recommandait par son caractère élevé, la plus avantageuse aux deux parties, la moins suspecte et la mieux adaptée aux circonstances, aux traditions du pays et au goût des hommes éclairés.

L'École, en effet, est avant tout l'œuvre de deux champions de l'indépendance hellénique, l'un simple volontaire, l'autre glorieux chef de Pallicares, devenus tous deux diplomates, l'un ministre de France à Athènes, l'autre président du conseil du roi Othon, Piscatory et Colettis. « C'est ici, me disait récemment M. Typaldo Cosakis dans sa maison paternelle de l'avenue Amélie, c'est dans ce salon que la fondation de l'École française a été discutée, préparée, décidée entre Colettis, M. Piscatory et mon père, le docteur Cosakis Typaldo, qui aimait à rappeler ce souvenir et se faisait honneur d'avoir contribué à une œuvre si utile pour la science et pour la Grèce. » Aux deux auteurs principaux nous joindrons donc celui-ci, qui fut le plus modeste, mais non le moins convaincu, et qui obéissait uniquement à la plus sereine sentimentalité, à la plus généreuse confiance dans la vertu morale de l'éduca-

[1] On ne peut douter de l'influence de Chateaubriand en lisant les mémoires ou plutôt les impressions de voyage de quelques-uns des premiers membres de l'École ; c'est un même état d'âme, ce sont mêmes attitudes et mêmes procédés descriptifs.

tion et la solidité des liens qu'elle noue entre les peuples. Comme le salon était très fréquenté et qu'on ne m'a pas cité d'autre nom, je croirais volontiers qu'il n'y eut pas d'autre collaborateur ni confident. Ainsi s'expliquerait, de la façon la plus simple, l'absence de documents écrits ; ils n'étaient pas nécessaires entre gens qui se rencontraient chaque jour dans l'intimité et pouvaient avoir besoin de secret pour réussir.

Colettis avait passé huit années à Paris, comme agent du roi Othon, pratiquant nos hommes d'Etat et nos assemblées, s'imprégnant de nos idées, de nos mœurs, observant les actes et les intentions du gouvernement. Il était devenu de cœur tout Français, non seulement par reconnaissance des services passés, par enchantement de l'accueil flatteur et affectueux qu'il avait rencontré partout, en particulier auprès de l'illustre Guizot, son voisin et son ami, mais aussi et surtout par la confiance entière que sa longue expérience lui avait inspirée dans la sincérité, le désintéressement, la bienveillance de la politique orientale de la France. « La Grèce, disait-il à Guizot [1], en lui faisant ses adieux, a bien des amis en France... elle a ailleurs bien des ennemis, bien des prétendants à la dominer, bien des malveillants inquiets. Je compte, je ne dirai pas sur votre appui, cela va de soi, mais sur votre action, sur votre aide de tous les jours; j'en aurai besoin. » Devenu premier ministre dans les circonstances les plus difficiles, aux prises avec les intrigues ambitieuses, les prétentions dominatrices et souvent insolentes de la Russie et de l'Angleterre, en butte aux attaques de ses rivaux Métaxa et Mavrocordato, appuyés par les étrangers, au milieu de troubles toujours prêts à renaître depuis la révolution de 1843, il fut Français aussi par nécessité de situation et par habileté. Il le fut avec une chaleur calculée, une impétuosité voulue pour imposer à ses ennemis, compromettre ses amis, pour se couvrir du drapeau qu'il portait avec ostentation et pour l'engager [2]. Une propagande à double effet par la diffusion de la langue française en Grèce et de la grecque en France, l'établissement à Athènes d'une mission permanente de professeurs français étaient à la fois un avantage qu'il pouvait offrir, un gage qu'il prenait en témoignage de son dévouement à la France et une manifestation du crédit dont

[1] Guizot, *Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps*, VII, p. 264 et suiv. (*La Grèce*, 1842-1847.) Tout le chapitre est à lire, et comme récit du passé et comme actualité. Le passage cité est page 268.

[2] Guizot, *ibid.*, p. 315, p. 319, etc. « Mon but a été de retirer de ces mains le drapeau de la France et de le reporter à la Légation. » Lettre de Piscatory, 1844.

il jouissait auprès d'elle. La création répondit si bien à sa politique qu'on peut se demander s'il suggéra ou s'il accepta le projet.

Ce projet était d'ailleurs assez mesuré, assez conforme aux sentiments de M. Piscatory, comme à ses instructions, pour être soit conçu, soit adopté volontiers par lui. Le rôle de notre ministre, tel que le lui avait tracé M. Guizot, consistait à soutenir le roi Othon, « à vivre et agir en harmonie avec ses collègues étrangers, à maintenir le concert, à beaucoup faire et même sacrifier pour le maintenir », étant bien entendu d'ailleurs que « le concert n'était que le moyen de faire de la bonne politique, de la politique française[1] ». Fier, ardent, désireux de popularité et fait pour être populaire dans un pays qu'il avait servi, qu'il aimait et où il était aimé, assuré de l'appui d'un premier ministre, dont il avait à tempérer plutôt qu'à exciter le zèle, il souffrait trop des concessions faites à la bonne entente pour ne pas essayer, dans les limites de cette entente, d'assurer à la France quelques avantages tout au moins moraux, et de manifester les tendances cordiales de sa politique beaucoup plus large et affectueuse que celle des autres puissances. Il en trouvait l'occasion dans ce projet d'école où, par un échange réciproque des services, Grecs et Français se seraient mutuellement enseigné leurs langues. Son esprit, « plein de culture et de finesse, dit Vitet[2], sous une vigoureuse écorce, épris des lettres et du beau, » ne pouvait se



Ancienne École française.
Aujourd'hui lycée Simopoulo.

[1] Guizot, *Mémoires*, p. 269.

[2] Vitet, 3e *lettre sur le siège de Paris*.

contenter d'ailleurs de cet enseignement trop élémentaire, bon seulement pour des drogmans, des commerçants ou des instituteurs ; il imaginait qu'on pouvait prendre et donner mieux à la Grèce qu'un vocabulaire. Les maîtres qu'il voulait étaient des hommes de talent, des humanistes qui pourraient enseigner aux Grecs notre littérature, leur faire connaître notre génie, si proche parent du leur, si directement issu, si richement nourri de l'antiquité. Eux-mêmes étudiant les chefs-d'œuvre d'autrefois, dans les lieux où ils se sont produits et dont ils se sont inspirés au milieu des ruines, les goûteraient plus profondément, les comprendraient mieux, comme des réalités presque actuelles encore et vivantes. La connaissance de la littérature, de l'histoire, de l'art antique en serait renouvelée et l'enseignement classique vivifié en France. Piscatory croyait plus à l'action des idées qu'à celle des mots pour entretenir et accroître les sympathies ; au surplus quelles que pussent être les conséquences politiques, le profit intellectuel était certain pour les lettrés à qui le pèlerinage de Grèce serait permis, pour les élèves qui recevraient un jour leurs leçons, et les lecteurs qui liraient leurs ouvrages.

Tel fut le programme, un peu vague et contradictoire, sur lequel, semble-t-il, on se mit d'accord, pratique et terre à terre, poétique aussi et idéal. Chacun y avait mis du sien, chacun y trouvait son compte, dans la satisfaction d'intérêts immédiats et pratiques ou de vues lointaines et supérieures. L'affaire avait été conduite prestement et sans bruit ; elle paraissait simple et inoffensive ; mais l'opposition était si pointilleuse et si jalouse la diplomatie !

Avec la même décision prompte et prudente, Piscatory met à profit son congé d'automne[1] pour achever à Paris la négociation qu'il a commencée à Athènes. Il voit Guizot et Salvandy, traite tout encore de vive voix — ici encore absence complète de pièces écrites, mais quelques conversations qui valent mieux que les plus longues correspondances — ; il les presse, car il doit tout finir pendant les quelques semaines de son séjour en France ; il les décide et ne rentre en Grèce que nanti de l'ordonnance royale. Il fallait d'ailleurs en France, comme en Grèce, craindre les oppositions, éviter les polémiques, devancer le retour des Chambres toujours promptes à critiquer avec autant de vivacité que d'incompétence. A peine si les journaux en parlèrent et

[1] Guizot, *Mémoires*, p. 363. « M. Piscatory qui était venu passer en France quelques semaines de congé m'invita, en rentrant à Athènes (le 20 octobre 1846)... » Cette date du congé de Piscatory est pour moi la clé de toute notre histoire, telle que j'ai essayé de la reconstituer.

quand déjà tout allait aboutir, comme pour préparer ou tâter l'opinion, Sainte-Beuve annonçait le 25 août dans le *Journal des Débats* « un projet dont on parle et qui honorerait à la fois le gouvernement français et le gouvernement grec..., qui aurait pour but d'établir un lien régulier entre l'Université de France et la patrie renaissante des Hellènes ». Il en montrait l'avantage et souhaitait la création d'une École française destinée à quelques jeunes architectes et philologues et qui concilierait les intérêts de l'art et ceux de l'érudition.

Sainte-Beuve, en littérateur habitué à replacer auteurs et œuvres dans leur milieu, ne pouvait qu'approuver une telle institution et la désirer ; en homme du métier, il en définissait le but avec une précision que ne devait point égaler l'ordonnance royale, avec une clarté de vue et une justesse qui devaient prévaloir après un premier essai et donner la formule du règlement de 1850. Il raconte qu'il a eu l'idée et que Salvandy la fit sienne [1]. Je pense cependant que l'initiative vint d'Athènes, et j'en crois trouver la preuve dans le silence des archives, la coïncidence du voyage de Piscatory et de l'ordonnance royale, la nécessité d'une entente préalable avec le gouvernement hellénique.

Quoi qu'il en soit, on toucha à Paris quelques points nouveaux étrangers à la Grèce et très importants pour nous. Un diplomate ne pouvait oublier les besoins de nos établissements d'éducation dans le Levant, qui sont les propagateurs de notre langue, les plus solides soutiens de notre influence, sinon les derniers. Là était la vraie œuvre scolaire à accomplir, la future école en devait prendre sa part.

Guizot était acquis par avance à un tel programme d'action : il en devait aimer la modeste simplicité, la noble ambition, la haute portée littéraire et artistique, latente encore mais séduisante pour son esprit, la sage inspiration politique, le caractère équitable. La fondation répondait bien à cette politique de sympathie et de prudence qu'il définissait dans ses lettres à Piscatory et dont la maxime était : « les grands buts poursuivis par les moyens sensés [2] ». Le Grand Maître de l'Université, qui avait passé par la littérature, l'administration, le parlement et la diplomatie, était un auxiliaire naturel et bienveillant : tant il est vrai que quand une idée est mûre, tout semble conspirer pour elle, hommes et circonstances !

[1] Sainte-Beuve, Notes et remarques dans la *Table générale et analytique des Causeries du Lundi, Portraits de femmes...* p. 41 (par Ch. Pierrot).

[2] Guizot, *Mémoires*, p. 266.

De ces conférences sortit l'ordonnance du 11 septembre 1846. Enfin voici un document, et notre analyse ne portera plus sur des sentiments et des intentions, mais sur des textes.

L'article premier décrète l'institution et la définit une « école de perfectionnement pour l'étude de la langue, de l'histoire et des antiquités grecques ».

Par le quatrième, l'École est autorisée, sous réserve de l'approbation du roi de Grèce, à ouvrir des cours publics et gratuits de langue et de littérature françaises et latines, à enseigner dans l'Université et les écoles grecques. Elle reçoit le droit de conférer le baccalauréat aux élèves des écoles françaises et latines de l'Orient.

Le troisième article annonce la rédaction d'un programme d'études, le septième réserve les développements ultérieurs qui pourraient être reconnus nécessaires pour le progrès des lettres, des arts et l'étude des monuments.

L'École, composée d'anciens élèves de l'École normale, agrégés d'humanités, d'histoire ou de philosophie, est placée sous l'autorité d'un directeur et du ministre de France en Grèce, entretenue au moyen de fonds prélevés sur le chapitre des Missions scientifiques [1].

La fondation était faite, et c'était un grand point, mais elle porte la marque des circonstances dans lesquelles elle fut arrêtée. Préparée par des diplomates et des lettrés, sans le concours d'érudits, elle a un caractère purement politique et littéraire, n'admet qu'au second plan l'archéologie — en Grèce ! — et exclut la philologie ; elle impose un rôle double et mélange des obligations difficilement conciliables. Hâtivement résolue, elle ne reçoit qu'une organisation provisoire, incomplète et précaire ; elle n'a ni programme ni règlement ; elle ne possède point de ressources propres et régulières. On voulait profiter en Grèce du bon vouloir d'un ministère incertain de sa durée, éviter à Paris la discussion publique qu'aurait nécessitée une demande de fonds et l'inscription au budget, les retards et les chances d'insuccès qui en auraient été la conséquence. On se contentait de poser un principe, de tenter une épreuve et on laissait faire au temps, aux soins du directeur et à l'intelligence des élèves futurs. On n'allait pas tarder à souffrir de ces incertitudes et de ces contradictions.

[1] La pièce est aux archives de l'École. Voy. de Beauchamp, *ouvr. cité*, I, 987.

Cependant le mouvement était donné et l'on marchait. Le directeur est nommé en décembre, puis les élèves [1] successivement au début de 1847.

Inspecteur général de l'Université, humaniste accompli, M. Daveluy ne pouvait concevoir l'École que comme une fondation littéraire. Ses conseils, qui prenaient volontiers une forme impérative, n'étaient pas pour pousser les élèves dans la voie des recherches archéologiques ; son esprit, et il était terrible, n'épargnait pas une science qu'il goûtait peu ; la bibliothèque qu'il a formée offrait des ressources pour l'étude du latin, du français, des langues étrangères, du grec même, mais point des antiquités. Il avait adopté strictement la conception du ministre et de M. Piscatory. D'ailleurs il apportait dans la direction les qualités les plus précieuses de l'homme du monde et de l'administrateur, l'autorité, une culture raffinée, avec un dévouement qui ne devait pas faiblir pendant vingt années ; il est mort debout à son poste. Son souvenir ne s'est pas effacé en Grèce : son caractère entier et fier, son esprit pétillant, sa belle prestance, ses manières de grand seigneur, son faste, imposaient à tout le monde ; il avait même sa légende et le brave Petro, dont About a célébré le talent de cafetier et la naïveté, était bel et bien persuadé que, monté sur le carrosse de son directeur, il avait semé l'or à pleines mains parmi les malheureux d'Athènes. Daveluy fit beaucoup pour l'honneur de l'École et la plaça tout de suite très haut dans l'opinion.



Amédée Daveluy,
Premier directeur de l'École.

Les huit premiers membres de l'École ne sont pas tous parvenus à la

[1] Arrêtés des 18 décembre 1846, 1er février 1847 ; Voy. de Beauchamp, I. p. 1000, 987 *a*. — Archives de l'École.

célébrité ; leurs noms cependant ne doivent pas être oubliés. Les débuts sont toujours malaisés, ils l'étaient particulièrement en pays étranger, sans préparation spéciale, sans instructions définies. Tous ont apporté à leur tâche de la bonne volonté, du talent, l'amour des lettres, la passion attendrie de la Grèce ; le règlement est coupable si quelques-uns en sont restés au dilettantisme. Philosophe, Lévêque a cherché dans les lignes du pays, les monuments et les écrits des anciens les lois de la beauté ; âmes poétiques et tendres, Benoist et Gandar n'ont guère demandé au pays que des impressions, des élans d'enthousiasme, pour tourner bientôt leurs études ailleurs ; moins brillant, plus précis, Hanriot consacra ses efforts à la topographie de l'Attique, où il sut être nouveau après Leake et plus complet que lui ; Burnouf, élevé dans un milieu érudit, ouvert à toutes les connaissances, apte à tous les travaux, commence vraiment la tradition archéologique, touchant tour à tour à la topographie, l'architecture et la mythologie. Lacroix, Roux et Grenier complétaient la promotion. Ils allaient tous un peu au hasard, en amateurs, mais leur curiosité fut moins en défaut que leur méthode. Malgré les rappels impatients et répétés de Piscatory, l'École après six mois attendait encore le programme annoncé ; elle ne devait pas le recevoir [1].

Ils essayaient aussi de l'enseignement et se faisaient maîtres de français, en même temps qu'élèves de grec. Le professeur Pantazidis me rappelait naguère qu'il avait appris le français de M. Lévêque. M. Dimitsas, le géographe de la Macédoine, le général Cokkidis, se flattent d'avoir appartenu à notre École. De tels élèves honoraient l'enseignement nouveau et cependant il ne pouvait pas durer ; il devait disparaître pour le bien même de l'École. Quant aux cours de littérature, ils ne furent même pas commencés. On s'était cru modeste en ses desseins, on espérait ne point donner d'ombrage même aux plus chatouilleux patriotes, aux diplomates les plus susceptibles. L'opposition vint de tous à la fois, me disait M. Typaldo Cosakis ; les journaux du temps, l'*Elpis* surtout, s'en firent les organes : Russes et Anglais n'aimaient rien de ce qui était français ; les orthodoxes redoutaient un enseignement *latin ;* les savants étaient humiliés qu'on vînt chez eux prendre leur place, leur faire concurrence, ou leur donner la leçon. L'œuvre de propagande fut interrompue à ses débuts, la conception politique fut abandonnée

[1] Bourgeois, *Tour du Monde*, 1896, p. 49, d'après Thouvenel.

dès le premier essai. Fut-ce un mal, je n'en crois rien, quant à moi ; c'était dans l'œuvre nouvelle la partie caduque et contestable, inférieure, si je puis dire, et compromettante à un double titre, par la suspicion qu'elle jetait sur l'École, par les distractions qu'elle imposait aux élèves détournés de leur but véritable.

Cependant l'École à peine installée dans la petite maison de la rue de l'Académie, la *maison Gennadios*, comme on l'appelait alors, à demi organisée, comme une armée surprise en flagrant délit de formation, se trouvait tout à coup aux prises avec les événements les plus contraires. Elle perdait à la fois, au bout de quelques mois, ses deux patrons, Piscatory appelé à Madrid, Colettis frappé soudainement d'une maladie qui l'enlevait le 12 septembre 1847[1]. Puis survint à Paris la révolution de février 1848, qui la priva de Salvandy et de Guizot, et l'exposa à tous les dangers d'une administration nouvelle, assiégée de préoccupations, accablée de charges, qui par malveillance pour les créations du régime déchu, par simple indifférence, ou par économie, pouvait détruire ce qu'un décret avait établi. L'École était justement dénoncée à Paris par le chancelier de la Légation d'Athènes, pourvu de beaucoup plus de républicanisme que d'orthographe, comme une institution inutile, attentatoire à la liberté du peuple grec, indigne de la générosité française, funeste à la paix publique, à notre bon renom et à notre politique en Orient[2]. Le factum est presque ridicule, ce n'est pas une raison suffisante pour ne pas être dangereux ; il reposait d'ailleurs en partie sur des faits singulièrement exagérés, mais réels. Aussi bien le chargé d'affaires n'avait-il pas grande foi dans l'efficacité de l'École, « ce produit de la politique de sentiment et d'imagination que nous suivons en Orient[3] », et Carnot, le nouveau ministre de l'Instruction publique, qui assurait l'École de ses bons sentiments pour elle, ne paraît pas se rendre un compte bien exact de ce qu'elle est et peut être[4].

Dans ces conditions l'existence même de l'école pouvait être à la merci du premier caprice ministériel, du plus léger accident. Pour un retard des nouveaux membres, dont les quarantaines étaient en partie responsables, un

[1] Guizot, *Mémoires*, p. 373.
[2] Mémoire du Vᵉ Taque, 20 mai 1848 (Archives de l'École).
[3] Bourgeois, *Tour du Monde*, 1896 (pass. cité plus haut, d'après Thouvenel).
[4] Archives de l'École. Lettre du 25 avril 1848.

ministre, qui n'avait pas la main douce, faisait savoir au directeur que « l'École ne pouvait être *prise au sérieux* ni par l'Assemblée législative ni même par l'opinion », à moins d'une rigoureuse exécution de ses devoirs[1]. Il y va de « l'existence future de l'École aujourd'hui gravement compromise par le rapport de la Commission du budget de 1850, qui demande la suppression du crédit sur lequel les services sont imputés. Le même encore excitait singulièrement la bile de M. Daveluy en exprimant le désir que « cette institution ne demeurât pas *stérile*[2] ». Or c'était un ministre bien intentionné pour elle, celui qui allait lui donner une existence régulière, un budget, un programme et une direction, qui en la réformant allait la fonder, pour ainsi dire à nouveau, et la sauver, M. de Parieu.

Aussi bien elle n'était pas disposée à mourir; elle avait en son directeur un défenseur convaincu, autorisé, ardent; elle se défendait elle-même par les services déjà rendus[3], par les travaux de ses membres, par ceux des artistes de la Villa Médicis qui en vertu d'un arrêté du 25 janvier 1847[4] étaient autorisés à étudier en Grèce et rattachés à l'École où ils formaient la section des Beaux-Arts. On ne pouvait rien faire de plus avantageux et pour l'Académie de France et pour l'École : ainsi commençait la série des restaurations qui devaient tour à tour faire connaître en France les plus beaux édifices de l'Orient et les plus importantes des découvertes nouvelles.

Les membres nouveaux de l'École, profitant de l'expérience de leurs anciens, préparés par une vocation plus réfléchie, par des études mieux dirigées vers une fin connue d'avance, pouvaient donner plus vite la mesure de leur talent. C'étaient, en 1848, Vincent, mort trop tôt, et Jules Girard, prédestiné par la précision élégante, la délicatesse et la fermeté de son esprit à être le plus attique des Athéniens; en 1849, Bertrand, Beulé, Mézières, qui ont excellé dans tous les genres où ils se sont essayés, grâce aux qualités qu'ils avaient développées en Grèce dans leurs études d'antiquités grecques.

L'École enfin eut le bonheur de trouver dans cette époque de crise un ami, un patron, un père spirituel, le plus savant et le meilleur des hommes, M. Guigniaut. Il démontra l'utilité de l'École quand on la condamnait; il fit

[1] Archives de l'École. Lettre du 19 janvier 1850, et lettre du 22 mars.

[2] Archives de l'École. Arrêté du 26 janvier 1850 : de Beauchamp, II, p. 83.

[3] M. de Parieu y rendit justice dans son rapport du 7 août 1850 : de Beauchamp, II, p. 165.

[4] Archives de l'École.

mieux, il signala les défauts qui en avaient compromis les débuts et indiqua le remède; si M. de Parieu exécuta la réforme, il la suggéra et l'inspira. Après avoir ranimé l'École, il veilla sur elle pendant plus de vingt ans; il en fit vraiment sa chose, il l'aima comme une personne; il lui donna son fils qu'hélas il n'en vit pas revenir, sa fille qu'il maria à l'un de nos anciens, dont il avait encouragé les débuts; il lui donna son affection, son autorité, son expérience et sa vie tout entière. L'École doit plus que de la reconnaissance à Guigniaut, et dans notre vénération nous devons mettre de la tendresse, comme il en a mis dans sa tutelle.



JOSEPH-DANIEL GUIGNIAUT.

L'année 1850 est capitale dans notre histoire; c'est, si j'ose ainsi parler, la date de notre majorité : l'École y prend pleine conscience de son but et de sa méthode, condition de ses succès.

Par un arrêté du 26 janvier, premier résultat des efforts de Guigniaut, l'École est placée sous le patronage de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres; c'était poser en principe qu'elle serait désormais une école savante, et ce principe nouveau imposait une organisation nouvelle. Un rapport académique du 8 mars, dont Guigniaut fut naturellement l'auteur, en indiqua, un décret du Président de la République du 7 août 1850 en fixa le plan, simple, clair et logique [1].

L'École a pour objet l'étude de la philologie, de l'histoire et de l'archéologie classique : la simple substitution de ces mots à ceux de littérature et antiquités implique un esprit, une méthode nouvelle.

[1] Archives de l'École : de Beauchamp, II, p. 166 et suiv.

A des études scientifiques il faut apporter une préparation spéciale; le recrutement est donc soumis à des conditions plus rigoureuses. Un concours, ouvert à tous les agrégés, portant sur la langue grecque ancienne et moderne, les éléments de la paléographie et de l'archéologie, la géographie et l'histoire de la Grèce, permettra de choisir, entre des candidats plus nombreux, des travailleurs sérieux ayant une véritable vocation d'érudit, et d'écarter les amateurs, les imaginatifs qui ne verraient dans l'École que l'occasion d'un pèlerinage classique.

La science exige de longs labeurs; l'obligation du travail est inscrite dans le règlement : chaque année chacun des membres de l'École est tenu d'envoyer avant le 1er avril un mémoire sur un point d'archéologie, de philologie ou d'histoire. Pour préparer ces travaux, leur donner l'originalité et la nouveauté, une année au moins est employée à des explorations, des recherches dans la Grèce et les autres pays classiques de l'Orient et de l'Occident. Pour guider l'inexpérience des débutants, un programme de recherches est dressé chaque année par les soins de l'Académie[1]. Pour donner aux mémoires une sanction, on décide qu'ils seront soumis à l'Académie et feront l'objet d'un rapport spécial lu en séance publique. L'émulation enfin est excitée par une double publicité : l'annonce des travaux de l'École dans les journaux officiels du gouvernement et du ministère de l'Instruction publique; la publication des mémoires dans les *Archives des Missions scientifiques*.

L'École sait désormais le but à atteindre, la route à suivre; elle a un guide et trouve à chaque pas des indications, des encouragements : plus d'hésitation énervante, d'incertitude et de dilettantisme; elle n'a plus à craindre non plus pour son lendemain; inscrite au budget, elle peut se permettre les grands efforts et les longs espoirs; elle est prête pour le travail et le succès; et en effet une année après, par les recherches de Beulé qu'avait inspiré le programme académique, elle conquérait l'illustration, elle entrait dans la renommée.

On était revenu au plan de Legrand, et pour que rien n'y manquât, l'idée généreuse d'un établissement international, comme la science elle-même, s'était présentée à l'esprit du gouvernement hellénique et avait même reçu un commencement d'exécution : un accord passé avec la Belgique ouvrait

[1] Ces programmes ont suggéré quelques-unes des plus belles œuvres de l'École, les recherches de Beulé à l'Acropole, celles de Wescher et de Foucart à Delphes, pour me borner à deux exemples.

l'École à ce pays et prévoyait la possibilité d'accords semblables avec d'autres États [1]. La Révolution de 1848, en brisant les liens de famille qui unissaient la Belgique à la France, emporta la convention et il n'en a jamais été fait d'autre [2].

L'Académie, uniquement occupée de son rôle scientifique, n'avait ni à condamner ni à approuver ces négociations; elle en laissait le soin au gouvernement. Elle abandonnait de même à l'administration universitaire et à la diplomatie la question de savoir si l'École continuerait en Grèce la tâche pédagogique qui lui avait été inspirée et qu'elle avait tentée avec peu de succès. Sans l'abroger en termes précis, on cessa en fait de la poursuivre.

On n'eut garde d'oublier, en revanche, le rôle patriotique qui lui avait été dévolu, comme patronne des écoles françaises du Levant. M. Daveluy avait été chargé dès 1847 de les inspecter et de faire un rapport sur leurs ressources, leur enseignement et leurs besoins. Quelques années après, M. Rouland dans une lettre autographe [3] indiquait la part que nous devions prendre à cette propagande nationale : « Quant à votre inspection des écoles et établissements chrétiens, je tiens surtout à ce qui concerne la Syrie. Nous savons ce qui se passe à Constantinople. C'est en Syrie et Palestine que réside l'élément chrétien appelant sans cesse le protectorat de la France ; j'ai besoin de savoir exactement le nombre, la situation, le fonctionnement, les ressources de ces établissements d'instruction dans ces contrées. Car comment autrement mesurer l'étendue des secours à demander et à accorder? Comment faire voir à l'Empereur que nous n'accordons qu'un appui moral, sans y joindre un appui matériel, indispensable surtout en face d'autres nations chrétiennes qui accordent un protectorat efficace? Faites-moi donc bien connaître la situation des choses. Ce sera un grand service rendu par votre intelligence et votre dévouement. Je vous envoie une mission spéciale. »

En appelant l'École à seconder les efforts des maîtres français répandus dans tout l'Orient et qui sont partout les missionnaires dévoués du nom de la France, de sa langue, de sa civilisation et de son influence, le ministre répondait à l'un de ses plus chers désirs. En l'associant aux espérances et aux

[1] Archives de l'École. Lettres de Salvandy au Ministre de France et au Directeur de l'École, 5 août et 26 novembre 1847.

[2] Jamais d'autre part la conception internationale ne fut complètement abandonnée, comme on le verra plus bas.

[3] Lettre du 17 mai 1858.

efforts de la patrie, en mêlant dans ses pensées le présent à l'antiquité, il l'enlevait au désenchantement d'une vie trop purement intellectuelle, au souci de son inutilité pratique; il lui donnait le sentiment d'être de son temps, actuelle et active; il faisait d'elle, conformément à son titre, une école scientifique et une école française. Nous avions trouvé notre devise complète: « Pour la science, pour la patrie »; à notre histoire de montrer comment nous l'avons justifiée et nous en sommes rendus dignes.

Th. HOMOLLE.

ORCHESTRE ET DANSEURS

FIGURINES DE TERRE CUITE GRECQUES



En Grèce, il n'y avait pas de banquet bien ordonné sans musique ni danses. Quand le repas proprement dit était terminé, et que les esclaves avaient emporté « les premières tables », le banquet commençait. Les convives faisaient trois libations aux dieux, chantaient un pæan, et, couronnés de fleurs ou de feuillages, se mettaient à boire les vins de Thasos, de Cos ou de Rhodes. C'était le moment où le maître de maison offrait à ses invités le divertissement des danses et de la musique. On connaît le passage du *Banquet* où Xénophon retrace le tableau d'un intermède de ce genre. Socrate soupe chez le riche Callias, dans sa maison du Pirée. Après les libations, on introduit un impresario syracusain avec sa troupe : une joueuse de flûte, une danseuse renommée pour ses tours de souplesse, et un jeune garçon, aussi bon danseur qu'habile joueur de cithare ; leurs exercices savamment gradués égaient les convives de Callias, et ils félicitent l'amphitryon de leur offrir, « après un souper splendide, un amusant spectacle et une musique délicieuse ». C'est une troupe analogue que composent six figurines de terre cuite récemment acquises par le musée du Louvre. Rien n'y manque, ni l'orchestre ni les danseurs; et comme elles ont été trouvées dans un même tombeau, à Egine, on ne peut attribuer au hasard le groupement ingénieux qui a réuni les acteurs de ce divertissement musical. En présentant aux lecteurs de la *Revue de l'art ancien et moderne* cette série de figurines, nous sommes heureux de pouvoir leur faire connaître une des plus intéressantes acquisitions qui aient, dans ces derniers temps, enrichi le département de la céramique grecque.

Notre planche en héliogravure reproduit deux musiciennes faisant partie de l'orchestre. La première, vêtue seulement d'un manteau qui laisse le torse à découvert, la tête ceinte d'une couronne de fleurs, a l'attitude inspirée d'une muse. Elle a posé le pied gauche sur une petite éminence de rocher ; d'une main elle tient le plectre ; de l'autre elle fait vibrer les cordes de la cithare qui pose sur son genou. Là, comme dans d'autres figurines analogues [1], le modeleur s'est approprié un sujet de la grande sculpture, et a reproduit ce motif du pied relevé et posant sur un support, que le plus audacieux des maîtres grecs du IVe siècle, Lysippe, a introduit dans la statuaire pour créer un rythme nouveau. La seconde musicienne est également une joueuse de cithare. Assise sur un tabouret aux pieds richement ornés, elle frôle de la main les cordes de son instrument ; mais son attention est distraite par un Eros assis à côté d'elle, et son visage, éclairé par un joli sourire, se tourne vers ce petit compagnon qui, les bras levés, fait joyeusement claquer ses doigts, comme pour accompagner la cadence de la mélodie. Il est à peine besoin de le faire remarquer : ce groupe de la musicienne et de l'Eros forme à lui seul un sujet indépendant ; c'est une de ces scènes de genre que traitent si volontiers les coroplastes, et notre Eros est bien le frère de ces amours mutins et rieurs qui sont éclos en troupe ailée sous les doigts des modeleurs tanagréens. C'est d'ailleurs un Eros qui complète le trio des musiciens. Aucun vêtement ne voile son petit corps potelé, car, pour se ménager un siège moelleux, il a déposé son manteau sur le banc où il s'est assis, à côté d'un Herméros, c'est-à-dire d'un hermès qui se termine par un buste d'Eros couronné et entortillé dans une draperie. De la main gauche il tient une lyre, et son visage enfantin semble sourire aux ébats des danseurs (dernière figure). Ces trois figures, citharistes et amour lyricine, composent donc un véritable orchestre. Mais faut-il ajouter que c'est un orchestre de pure fantaisie ? La présence des Eros suffit à nous avertir que nous sommes transportés dans le monde des fictions légères où se plaît l'imagination des modeleurs de figurines.

Les danseurs sont en nombre égal. Voici d'abord une joueuse de crotales, reproduite sur la même planche que les deux musiciennes. Ici, nous rentrons dans la réalité, car notre danseuse appartient bien à la même classe

[1] Terre cuite de Tanagre, à Berlin. *Collection Sabouroff*, pl. CXV. — Terre cuite de Myrina, au Louvre. Pottier et S. Reinach, *la Nécropole de Myrina*, pl. XXXII.

que la jongleuse du *Banquet* de Xénophon ; c'est une professionnelle, comme ces joueuses de flûte que les peintres de vases représentent si souvent dans les scènes de banquet. Une plaque de terre cuite du Louvre montre une danseuse accompagnant un pas de danse du cliquetis de ses crotales, en présence d'un jeune Athénien [1] ; une figurine de Myrina nous en fait voir une autre dont l'attitude provocante ne laisse pas de doutes sur la nature de sa profession [2]. La figurine d'Egine est animée d'un mouvement plus calme. A en juger par la pose du pied droit porté en avant et effleurant le sol de sa pointe, la danseuse exécute un simple *glissé* [3], en rythmant son pas au son de ses crotales. Ces instruments méritent attention, car ils ont ici une forme particulière que peu de monuments nous font connaître avec autant de précision. Les crotales de notre figurine n'ont pas, comme dans d'autres représentations antiques, la forme de spatules ou de coquilles [4] ; elles ressemblent à un cône très allongé qui serait fendu dans sa longueur ; la face extérieure est travaillée au tour, ce qui indique qu'elles sont en bois, et elles sont munies d'un manche coudé sur lequel elles s'articulent. Relevons enfin dans le costume de la danseuse une particularité déjà connue par certaines figures de Tanagre [5] : la robe est ornée, sur les côtés et sur le bord, de larges bandes brun-rouge, qui sont, non pas cousues, mais tissées dans l'étoffe ; une bande plus étroite est placée à la hauteur des genoux, et l'on croirait ainsi, au premier abord, voir une sorte de tablier brodé comme celui des Albanaises.



Fig. 1.



Fig. 2.
Éros dansant.

A la joueuse de crotales fait pendant un Eros danseur, apparenté de très près à ces Eros volant que nous ont livrés les tombeaux de la nécropole de Myrina. Enveloppé dans un ample manteau qui dégage seulement le bras gauche, élevant sa cithare d'un geste théâtral, il esquisse un pas de danse, et, soutenu par le battement de ses ailes,

[1] Rayet, *Monuments de l'art antique*, pl. LXXIV.
[2] E. Pottier et S. Reinach, *la Nécropole de Myrina*, pl. XXXIV.
[3] Nous empruntons ce terme à l'étude de M. Emmanuel sur *la Danse grecque antique*, p. 136.
[4] Voir l'article *Crotalum* (*Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* de Saglio).
[5] Voir O. Rayet, *Études d'archéologie et d'art*, p. 314. *Collection Sabouroff*, pl. XCIX.

il semble à peine toucher le sol. Sous le manteau qui l'encapuchonne, on entrevoit un visage mutin, encadré d'une chevelure bouclée, que ceint une couronne de roses (fig. 2).

Une troupe de danseurs comporte un bouffon. Dans le dialogue des *Lapithes*, où il fait une amusante parodie d'un banquet grec, Lucien n'a garde de l'oublier. Le bouffon est introduit entre deux services. « On voit paraître un petit homme fort laid, la tête rase, sauf quelques poils qui se hérissent sur le sommet; il danse en se disloquant et en se tortillant de manière à paraître plus ridicule, récite avec l'accent égyptien des anapestes, dont il bat la mesure, et finit par railler les assistants [1]. » Le dernier personnage de notre groupe répond à peu près à ce signalement. C'est un petit homme au visage vulgaire, où se dessine un sourire de commande. Grotesquement coiffé d'une couronne de fleurs, d'où pendent deux larges rubans, vêtu d'une tunique rouge et d'un manteau enroulé autour des reins, il se déhanche et se disloque avec une furie consciencieuse, accompagnant sa danse du cliquetis de ses crotales et du tintement métallique des anneaux passés autour de ses chevilles (fig. 1).

Bien que le groupe de nos six figurines paraisse, au premier abord, présenter une certaine unité, il ne faudrait pas se hâter de conclure que le rapprochement était prémédité. C'est le caprice d'un acheteur qui a composé cet orchestre. Prise isolément, chacune des figurines se suffit à elle-même; jeunes femmes citharistes, Eros danseur ou joueur de lyre, joueuse de crotales, bouffon grotesque, ce sont là autant de sujets de genre que le modeleur avait traités à part. Un amateur a pris plaisir à les rapprocher, et à se donner le divertissement d'avoir sous les yeux une troupe de musiciens et de danseurs [2].

Un jour est venu cependant où, déposé dans une tombe, ce groupe a pris le caractère d'une offrande funéraire. Comment justifier cette transformation, et quel rapport peut exister entre cette troupe joyeuse et les regrets des survivants? Nous n'avons pas l'intention de rouvrir ici une controverse purement archéologique, ni de discuter une question souvent débattue. Nous nous bornerons à rappeler les conclusions très plausibles soutenues par M. E. Pottier pour expliquer la présence des terres cuites dans les tombeaux grecs. En dehors des terres cuites spécialement destinées aux offrandes, à l'ornemen-

[1] Lucien, *le Banquet ou les Lapithes*, 18.

[2] Ainsi, à Myrina, MM. Pottier et S. Reinach ont trouvé dans un même tombeau tout un ensemble de figurines qui peuvent se grouper comme les figures d'un fronton. *Nécropole de Myrina*, p. 424, pl. XXXVII-XXXVIII.







Héliog. Dujardin — Imp. Chassepot

Figurines grecques en terre cuite

Joueuses de cithare — Danseuse tenant des crotales

(Musée du Louvre)

tation des chapelles privées, au mobilier funéraire des tombeaux, il y a une catégorie très nombreuse de figurines représentant la vie familière sous tous ses aspects, et qui n'ont aucune attribution particulière. « C'est l'acheteur qui leur donnera une signification précise en les plaçant dans une maison, dans un temple, dans un tombeau. Ces images seront un cadeau d'amitié, une idole protectrice du foyer, un ex-voto pieux, une offrande funéraire, suivant l'intention du donateur[1]. » Tel est le cas pour le groupe du Louvre ; par le fait seul qu'elles ont été déposées dans le tombeau, ces terres cuites sont devenues le cadeau funèbre offert par les survivants. Et qu'on ne s'étonne pas de l'apparent désaccord que présentent la nature frivole des sujets et la gravité de l'idée de la mort. On trouverait facilement dans les monuments figurés, dans la littérature si riche des épigrammes funéraires, bien des allusions aux sentiments qui ont pu dicter le choix d'une pareille offrande. Donner au mort l'illusion des joies de la vie, l'entourer d'objets qui charmeront dans le tombeau son existence obscure et muette, c'est là une idée grecque par excellence[2]. Parmi tant d'autres biens, le mort regrette-t-il, comme il est dit dans une épigramme funéraire, « l'harmonie qui chante dans la lyre[3] » ? La piété des survivants essaiera de la lui rendre. C'est ainsi que, sur les lécythes blancs d'Athènes, on voit des jeunes gens jouant de la lyre auprès du tombeau du mort[4], ou bien encore une lyre déposée au pied de la stèle avec d'autres offrandes, vases ou couronnes[5]. D'autres fois, comme pour le mort inconnu du tombeau d'Egine, on ensevelit avec lui un simulacre d'orchestre. Une inscription métrique rappelle le triste sort de deux sœurs qui ont peut-être, de leur vivant, exercé la même profession que nos citharistes. « O étranger, la terre insensible recouvre ici les malheureuses Eutychousa et Naïs, les deux sœurs musiciennes, les sœurs au doux langage, élevées ensemble dans l'art de la lyre et du barbiton[6]. » On imagine volontiers que l'offrande d'un groupe comme le nôtre aurait fort bien répondu aux sentiments des survivants. Ils auraient pensé que les petites musiciennes de terre cuite charmeraient les deux jeunes mortes

[1] E. Pottier, *les Statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, p. 278-279.

[2] Voir le récent travail de M. de Ridder sur *l'Idée de la mort en Grèce à l'époque classique*.

[3] Kaibel, *Epigrammata græca*, n° 99.

[4] Benndorf, *Griechische und sicilische Vasenbilder*, pl. XXXIV. — Pottier, *Études sur les lécythes blancs attiques*, p. 63.

[5] Murray et C. Smith, *White Athenian vases in the British Museum*, pl. XIII.

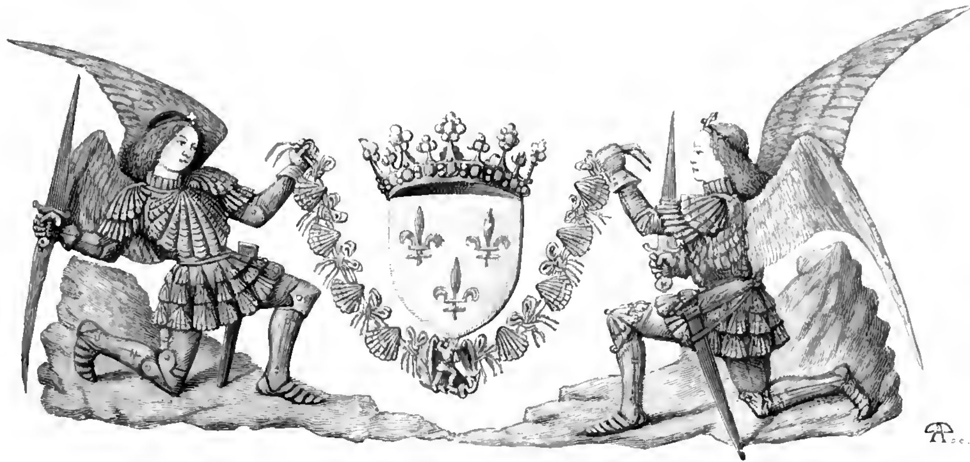
[6] Kaibel, n° 102.

dans la paix du tombeau, et que celles-ci percevraient encore le cliquetis assourdi des crotales, le vague murmure des lyres et des cithares.

Il nous reste à indiquer en quelques mots quelle place revient au groupe du Louvre dans la série des terres cuites grecques. Les figurines offrent plus d'une analogie avec celles de Tanagre. Elles sont, comme ces dernières, montées sur des bases en forme de tablettes rectangulaires. Les détails de costume, la forme des coiffures féminines — des bandeaux un peu bouffants et un chignon serré sur le sommet de la tête — rappellent les habitudes de style des coroplastes tanagréens, et nous avons déjà signalé d'étroites ressemblances entre la cithariste *au pied relevé* et quelques figurines béotiennes. D'autre part, certaines particularités, comme la forme et l'ornementation du tabouret de la cithariste assise, l'allure volante de l'Eros danseur, éveillent le souvenir des terres cuites de Myrina. Ajoutons que la coloration rouge foncé de la terre, la nature des trous d'évent, semblent indiquer une fabrique différente de celle de Tanagre. Nous avons donc sous les yeux les produits d'une fabrique de la Grèce propre, qui forme comme la transition entre Tanagre et Myrina. Postérieures à la période de floraison du style tanagréen, exécutées sans doute dans le courant du IIIe siècle, elles trahissent déjà l'influence du style brillant qui se manifeste à l'époque hellénistique dans les ateliers de l'Asie Mineure. Elles comblent donc une lacune dans la série des terres cuites, et à ce titre seul elles auraient mérité l'attention des amateurs d'art antique.

MAX. COLLIGNON.





JEAN FOUQUET

I

Dans le mystérieux dédale de notre vieille peinture française, si peu connue, on pourrait même dire si peu explorée avec suite et méthode, comme elle mériterait de l'être, le nom et l'œuvre de Jean Fouquet [1] sont aujourd'hui en place d'honneur. Ce sont les seuls points de lumière, ou au moins de demi-jour encore bien mêlé d'ombre, entre tant d'obscurités. Des érudits de la valeur d'un de Bastard, d'un de Laborde, d'un Montaiglon, d'un Vallet de Viriville, ont, en l'exhumant pour ainsi dire, dès le milieu du siècle, cherché à saisir et à fixer les lignes principales de sa flottante biographie. La belle publication de Curmer a popularisé leurs efforts, consacré pour la foule le grand artiste ressuscité. Depuis, on n'a fait que glaner çà et là dans le sillon. Quelques textes retrouvés par M. de Grandmaison, quelques œuvres découvertes ou attribuées par MM. Durrieu ou Bouchot ont remis en question plus d'un problème. L'ouvrage récemment voué par M. Anatole Gruyer aux quarante miniatures de Chantilly est venu enfin résumer, condenser et reprendre la plupart des travaux antérieurs.

Après tant de recherches, de conjectures ingénieuses, d'opinions émises

[1] L'orthographe adoptée — il est à peine besoin de le dire — est désormais reconnue la seule vraie. Non seulement les pièces d'archives contemporaines nous le prouvent ; mais Fouquet a pris soin de nous renseigner lui-même, en marquant de son nom son propre portrait d'émail conservé au Louvre. Le *c* intercalaire, dont on l'a trop longtemps affublé, est l'addition courante du XVI[e] siècle.

et d'encre dépensée, que savons-nous, en somme, du peintre tourangeau? Tous les voiles sont-ils tombés, tous les brouillards éclaircis? Quels sont les points solides et sûrs désormais acquis à l'histoire de sa vie? Ou faut-il, en revanche, faire encore humble aveu d'ignorance, en se garant surtout des hypothèses hasardeuses qui, passant de main en main, finissent par être crues vérités? Trop isolé, en général, du milieu qui l'encadre et l'explique, Fouquet n'a pas été toujours bien jugé ni compris. Pour le mesurer à sa taille, pour apprécier vraiment la révolution qu'il apporte en art, la nouveauté des idées qu'il propage et des formules qu'il crée, il faut le replacer par la pensée entre ses prédécesseurs immédiats et ses successeurs. Sans nuire à son originalité, qui n'en paraît que plus forte et plus saillante, de fins réseaux assez peu remarqués le rattachent aux uns comme aux autres. Que faisait-on avant lui? que fit-on après? et en quoi contribua-t-il à la transformation? Tels sont, au fond, les termes du problème, conçu par ses côtés larges et dans sa vraie portée historique. Nous ne saurions avoir la prétention de le résoudre, en des limites d'article forcément réduites. Il est bon d'en chercher, toutefois, fût-ce en tâtonnant, la solution, et d'essayer de faire revivre, d'esquisser au moins en ses traits essentiels, cette curieuse figure d'artiste, qui compte à bon droit parmi les ancêtres et les premiers inventeurs de notre art moderne. La belle gravure, réalisée par M. Jacquet d'après le portrait de Jouvenel des Ursins, un des trésors du Louvre, qui nous montre Fouquet en plein épanouissement et maturité de talent, mérite d'être accompagnée ainsi, au moins mal qu'il se pourra, d'une glose appropriée et d'un cadre fait pour elle.

Si, par un hasard hélas! assez fréquent en pareil cas, nous avions perdu tout souvenir de l'œuvre de Fouquet, tout fil conducteur pour la retrouver et la suivre, et que nous en soyons réduits aux témoignages des écrivains contemporains, ou de très peu postérieurs, qui ont parlé de lui, nous pourrions déjà nous rendre compte dans une certaine mesure, quoique bien imparfaitement sans doute, du mérite qu'il devait avoir pour laisser un tel renom. L'abondance relative des mentions recueillies serait à elle seule une preuve de l'importance qu'il eut de son temps. Français et étrangers sont d'accord dans l'enthousiasme et dans l'éloge. Vasari le cite en passant dans la vie de Filarète. Jean Pèlerin, dit Viator, en une énumération confuse et brouillonne, où se mêlent au petit bonheur époques et pays, jette rapide-

ment le nom près de ceux d'un Poyet, d'un Coppin Delf ou d'un Colin d'Amiens, entre Schaeufelein, Hans Fries ou Hans Baldung Grien, Mantegna, Pérugin ou Léonard. Jean Brèche, un Tourangeau, déjà plus explicite, lui donne place parmi les plus illustres artistes de Touraine, immédiatement après Michel Colombe et comme en pendant avec lui. Mais c'est à Jean Lemaire de Belges, qui a pu recueillir sur Fouquet la tradition de témoins oculaires et voir bien des œuvres aujourd'hui perdues ; c'est à Florio ou Filarète, qui l'ont personnellement connu, qu'il faut s'adresser surtout, pour avoir l'impression nette et juste de ce qu'ont pensé de lui les contemporains. Sans entente possible, il y a entre les uns et les autres une singulière concordance. Dans la *Plainte du Désiré* comme dans la *Couronne margaritique*, près de qui Jean Lemaire place-t-il Fouquet,

qui tant eut gloires siennes,

comme il dit, ou

en qui tout loz s'employe ?

C'est toujours à côté d'un Roger van der Weyden, dans le groupe des grands novateurs de Flandre, d'un Hugo van der Goes, d'un Thierri Bouts, d'un Marmion « prince d'enluminure », et du plus grand de tous, du « roy des peintres » Jean van Eyck. Filarète, dans son *Traité d'architecture*, vers 1464, élargit même encore le cadre, et c'est dans le plus noble entourage, en parallèle et presque sur rang d'égalité avec les plus avancés Florentins du temps, les principaux chefs du mouvement naturaliste d'où sortit la Renaissance, un Masaccio, un Masolino, un Fra Angelico, un Domenico Veneziano, un Pesellino, un Andrea del Castagno, qu'il met notre peintre français, près d'un Roger ou d'un Van Eyck. Filarète, aussi bien que Florio, ce curieux Florentin qui vint finir ses jours en Touraine et écrivait à son ami Jacopo Tarlati, de Castiglione, vers 1477, la fameuse lettre tant citée, n'en reviennent pas, notamment, de l'art de Fouquet dans le portrait. « C'est un bon maître, dit l'un, surtout à pourtraire d'après le naturel... Ses figures, en réalité, paraissent proprement vivantes [1]. » Et l'autre reprend : « N'en doute pas, ce que je dis est la vérité, ce Fouquet a le pouvoir de donner aux visages la

[1] Filarète, *Tractat über die Baukunst*, édit. von Oettingen, liv. IX, p. 307, dans la collection des *Quellenschriften für Kunstgeschichte* : Wien, 1890, in-8°.

vie avec son pinceau et d'imiter presque Prométhée lui-même [1]. » A défaut du portrait de pape aujourd'hui perdu, qui excite en particulier ce concert d'éloges, le reste des œuvres est là pour nous répondre si l'enthousiasme contemporain eut tort ou raison, et si la postérité ne contre-signerait pas de tous points l'hommage rendu par l'Italie à l'un des nôtres.

On sait de façon catégorique et sûre que Fouquet est né à Tours [2]. De bonnes raisons même permettent d'ajouter — en attendant le document précis



Portrait de FOUQUET, par lui-même.
Émail du musée du Louvre.

qui lèverait toute incertitude — qu'il était sans doute « de petite extrace », et vint au monde en quelque humble logis de ville ou de faubourg, vers 1415 ou 1420. Interrogez le portrait qu'il a fait de lui-même, alors qu'il avait de trente à trente-cinq ans, vers l'époque du voyage d'Italie, qui sait? peut-être à Rome même sous les conseils d'un Filarète, usant en curieux d'un

[1] *Archives de l'art français*, Documents, t. IV, 1856, p. 168 (extrait de Florio publié par M. André Salmon).

[2] La note de François Robertet, secrétaire du duc Pierre de Bourbon, à la fin des *Antiquités judaïques* de Josèphe, qui a servi de base à toute la reconstitution de l'œuvre, laisse la chose hors de doute : « En ce livre a douze (lisez : quinze) ystoires, les troys premières de l'enlumineur du duc Jehan de Berry, et les neuf (lisez: douze) de la main du *bon paintre et enlumineur du roy Loys XI*e, Jehan Foucquet, *natif de Tours.* » Témoignage d'autant plus précieux que, selon toutes probabilités, Robertet avait connu Fouquet et pu garder de lui un souvenir de jeunesse (Cf. DURRIEU, *Gazette archéologique*, 1889, p. 73-75.) Florio qui l'appelle *vir Turonicus* et Jean Brèche confirmeraient, au besoin, son dire.

procédé d'émail peint totalement inconnu en France au xv[e] siècle et rare en Italie même [1]. Vous y trouverez un visage aux traits irréguliers et mal équarris, nez fort, grande bouche, mâchoires un peu chevalines, mais où la rusticité assez plate et commune d'ensemble est relevée par l'expression singulièrement intelligente et fine des yeux, qui mêlent à la gravité attentive, à l'honnête bonté un fond de roublardise matoise. C'est un type de terroir au plus haut point, robuste et solide, sinon très distingué, sentant la souche paysanne encore tout près du sol. Des figures du même caractère et du même genre errent abondamment de-ci de-là dans son œuvre. Je ne jurerais pas même qu'on n'en croise encore aujourd'hui dans les rues de Tours.

Ainsi bâti, homme du commun et de la plèbe, étroitement rattaché par son physique même à son pays d'origine, et, comme tous ceux du moyen âge, pour qui le métier et l'art ne font qu'un, ayant commencé évidemment par être manœuvre, avant de mériter le nom d'artiste, comment Fouquet s'est-il formé, a-t-il grandi? quels ont été les maîtres qui ont pu le mettre sur la voie des découvertes? Là est le mystère à jamais attirant et toujours inexpliqué. Il est peu probable que dans son enfance et sa prime jeunesse il se soit écarté beaucoup des murs de Tours, du pittoresque enchevêtrement de ses rues, des trésors de ses églises dominées par la majestueuse basilique de Saint-Martin, ou de ces entours de ville fleuris de jardins, dont la miniature trop peu connue du livre d'heures de Chevalier, que possède la Bibliothèque nationale, nous offre une si exquise représentation. S'il voyagea et se promena, ce fut jusqu'aux rives prochaines, aux bords de la Loire ou du Cher, le long des coteaux aux lignes molles et ondulantes, dans ces riants paysages de Touraine qui sont un enchantement de grâce mesurée et tranquille. Des environs immédiats il connut, sans doute, tous les recoins et les sentiers. Même après avoir vu bien d'autres lieux de France et traversé plus d'un pays, après s'être imprégné des parfums d'Italie jusqu'à en être pour un temps enivré, c'est au sol natal, à l'horizon familier de ses premières années que sa pensée et son cœur reviennent le plus volontiers toujours. En combien de scènes sacrées ou profanes, de la maturité aux limites extrêmes de sa vie, ne les voit-on pas reparaître plus tard, comme involontairement, sous sa

[1] Ce ne fut peut-être pas, d'ailleurs, la seule fois que Fouquet fit une excursion dans le domaine de l'émaillerie. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce curieux détail de sa biographie, jusqu'ici passé presque complètement inaperçu.

main ! La confidence est bonne à recueillir. On les sent ancrés au plus profond de lui-même par une longue habitude et un amour dès longtemps enraciné. Aucun mirage d'outre-mont ne put les en chasser.

La Touraine, où l'art français allait s'établir et se fixer à la suite de la royauté



Parenté de la Vierge ou les trois Maries.
Feuillet du livre d'heures d'Étienne Chevalier, conservé à la Bibliothèque nationale.

pour plus d'un siècle, qui devait sous peu donner naissance à une école nouvelle fortement marquée de son estampille, et devenir en quelque sorte le vrai cœur du royaume, était alors, comme les provinces voisines d'Anjou ou de Maine, de Poitou et de Berry surtout, dans une situation relativement privilégiée, au milieu des désastres, des misères dont souffrait le reste de la

France, dans le nord ou l'est, en Normandie, Champagne, Ile-de-France ou même Orléanais. On s'est en général beaucoup trop exclamé, avec un étonnement patriotique sans doute, mais exagéré pour le temps surtout, et sans tenir compte de la différence des régions, à la vue de cette première éclosion d'art tourangeau, dont Fouquet nous est la révélation. Nous sommes payés pour savoir que, même aux pires époques de notre histoire, en pleine guerre ou pendant l'occupation étrangère, la vie nationale n'est pas pour cela interrompue. On pense, écrit, dessine ou peint, même au lendemain d'une bataille perdue ou gagnée ; et, dans les pays un peu à l'écart surtout, loin du plus vif des opérations, des pillages, des tueries, des angoisses et des terreurs qu'entraîne à sa suite l'incessante agitation des armées, une tranquillité égoïste peut-être, mais d'autant plus appréciée qu'elle est plus rare, permet de poursuivre sans grand changement le cours régulier de l'existence journalière.

A lire de près son histoire, Tours en était là pendant le début du xve siècle. On avait bien de temps en temps quelques alertes. Un jour la ville était au dauphin Charles, duc de Touraine, le lendemain à la reine Isabeau appuyée des troupes de son cousin de Bourgogne, pour être ensuite reprise par le Dauphin [1], et sans qu'en aucun cas les bourgeois semblent avoir fait résistance. Mais les peintres n'y perdaient rien ; au contraire, car il fallait chaque fois renouveler les bannières ou pennons des portes, arborer partout un autre écu [2]. Et que d'autres occasions pour eux de travailler de leur métier, soit pour l'entrée solennelle du Dauphin prenant possession de son apanage (1417), soit pour celles du comte de Douglas créé duc de Touraine par le nouveau roi Charles VII (1424) ou d'Yolande d'Aragon investie à son tour du duché, par procuration pour son fils Louis d'Anjou (1426) ! Les fêtes succédaient aux fêtes, réclamant toujours œuvres de circonstance et grand appareil [3]. Quant aux fondations pieuses, ex-voto, dons aux églises ou aux chapelles, commandes religieuses de tout genre par des particuliers, et où l'art véritable pouvait trouver mieux son compte, ils sont trop dans l'esprit du moyen âge

[1] Années 1417 et suivantes. Cf. Chalmel, *Histoire de Touraine;* Paris et Tours, 1828, 4 vol. in-8°.

[2] Jançon Loyseau ou Loisel, que M. de Grandmaison suppose avoir pu être le maître de Fouquet, en fut chargé. C'est le grand homme et le fournisseur attitré de la ville pendant cette période. Nous le savons par les archives mêmes de Tours (Grandmaison, *Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine*, p. 3-7 ; Paris, Dumoulin, 1870, in-8°).

[3] Les habitants, lassés de dépenses trop fréquentes, finirent même par solliciter en 1431 la réunion du duché à la Couronne.

pour avoir jamais chômé [1]. En 1426 et 1427 seulement, on eut un instant de véritable émoi. Les Anglais, s'aventurant, poussant des pointes, étaient venus tenir garnison jusqu'à Château-Regnault ou Saint-Christophe, Langeais même ou Rochecorbon, c'est-à-dire aux portes mêmes de Tours, d'où ils ravageaient tout le pays environnant et se montraient parfois à très petite distance des murs de la ville. Qu'allait-on devenir ? On court demander aide et protection à la reine de Sicile, puis au roi Charles VII, qui se déclarent également impuissants. Une forte rançon fit mieux, et délogea ces inquiétants voisins. Mais de telles alertes étaient l'exception ; et, quand la fortune se fut montrée de nouveau favorable à l'infortuné roi de Bourges, que Jeanne d'Arc fut venue, qu'Orléans eut été délivré, dès 1429, on put décidément dormir en paix sur les bords de la Loire. La série des fêtes reprend alors à Tours, devenue de plus en plus pour le roi une capitale ; et, pour ne citer que deux des plus importantes, le mariage du Dauphin qui devait être Louis XI avec Marguerite d'Ecosse (1436), ou celui du roi Henri VI d'Angleterre, célébré par procuration, avec Marguerite d'Anjou, fille du roi René (1445), y donnent lieu à un étalage de luxe et de magnificence inouïs. Tel fut le milieu, l'atmosphère dans laquelle Fouquet put vivre en ses débuts. Elle fut loin d'être aussi lugubre qu'on l'a dit. Les circonstances étaient même plutôt faites pour acclimater peu à peu l'art français dans ces régions, comme en un refuge et un abri.

Il serait bien intéressant de savoir comment on peignait à Tours avant Fouquet, ce qu'il pouvait y avoir de décorations murales ou de tableaux dans les églises, de manuscrits enluminés ou de menues images de dévotion chez les riches bourgeois de la ville, quels furent les premiers spectacles d'art offerts à ses yeux, sans parler même des enseignements reçus. Malheureusement, du passé il ne reste que d'infimes parcelles, qui rendent impossible toute reconstitution [2]. A défaut des renseignements locaux qui nous manquent, et en procédant du moins par analogie, non sans tenir compte de ce que l'art de Tours garda peut-être longtemps de provincial, nous pouvons nous faire une idée approximative de l'état de la peinture en France — dans les domaines

[1] Ce même Jançon Loisel, par exemple, peignit, en 1422, une statue de Notre-Dame, en pierre, nouvellement sculptée pour le portail de Notre-Dame la Riche (*loc. cit.*, p. 3-4).

[2] Une exploration, que nous n'avons pu faire, parmi les manuscrits à miniatures de la Bibliothèque de Tours aurait seule chance peut-être de donner quelques utiles indications sur les précurseurs immédiats de Fouquet. On sait qu'il y eut dès une date reculée, à Tours, grâce à la vénérable abbaye de Saint-Martin surtout, une école de miniaturistes tout à fait florissante. Le talent, en ce genre, y fut de tradition.

des ducs de Berry et de Bourgogne notamment, qui comptent parmi les plus raffinés amateurs du temps — pendant les dernières années du XIV[e] siècle et les premières du XV[e], sous le règne de Charles VI, c'est-à-dire à l'époque qui précède immédiatement Fouquet. Il n'est pas inutile de remarquer que le Berry et le Poitou, où le duc Jean fit travailler si activement ses artistes, sont assez près de Tours, pour que bien des infiltrations aient pu se produire et des influences s'exercer. Charles VII, ayant comme Dauphin même réuni à son apanage l'héritage de son oncle, et circulant constamment d'un pays à l'autre, ne put que les faciliter singulièrement.

Or, que trouvons-nous dans les admirables manuscrits si précieusement décorés du duc de Berry, comme dans les peintures d'un Melchior Brœderlam à Dijon terminées vers 1399, comme dans le *Martyre de saint Denis* attribuable à Jean Malouel et Henri Bellechose, peintres de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur, vers 1415, et dans quelques autres œuvres similaires au musée du Louvre? Un art hiératique, solennel, plein de grandeur et de style, mais aussi de conventions qui limitent, réduisent et ligottent encore le réalisme naissant. De majestueux fonds d'or, parfois délicatement incisés et gravés, dans les tableaux; des ramages ou des damiers, dans la miniature, y tiennent lieu de ciel. Le paysage est le plus souvent comme un paysage de théâtre, réduit à ses éléments essentiels, et composé d'une série de portants qui reviennent toujours : gazon à peine semé encore de quelques fleurettes, terrains coupés droit par assises régulières et tranches superposées, montagnes invraisemblables généralement minuscules et surplombantes, avec quelques petits arbres en boule rabougris, çà et là semés; l'eau, quand il y en a, par ondulations successives les unes au-dessus des autres; les bâtiments eux-mêmes inhabitables et irréels, oratoires à jour soutenus par de fines colonnettes et ouvrant comme des portiques sur le dehors, chambres à claire-voie presque sans murs et si étroites qu'on n'y saurait remuer ni vivre, à peine se dresser parfois sans trouer les plafonds et les toits; en tout, enfin, des partis pris de décorateurs, qui localisent les scènes par un détail, une indication, un motif ornemental, en faisant bon marché de la perspective et des plans. Dans ce milieu artificiel et convenu, dans ces édifices souvent tendus des plus riches étoffes éclatantes d'or ou dans ces paysages que l'air ne baigne pas encore, sont des figures, parfois serrées, massées en groupes compactes, juxtaposées ou superposées les unes aux autres, sans dégradations

de tons, sans différences d'éloignement ou même de niveau, qui sont d'une énergie déjà singulière, d'une vitalité robuste, d'une individualité ou d'une trivialité expressives jusque dans leurs poses raides et graves, leurs chairs presque transparentes, leurs vêtements d'étoffe à plis fluides rehaussés en certains cas de bandes ou d'ornements dorés ; les femmes, en général, ou les anges plus délicats et mignons, pleins de grâce idéale et d'exquis maniérisme; et, de temps en temps, un détail d'accessoire noté sur nature, la forme d'une hache encore usitée de nos jours en Bourgogne, le bois d'un cuveau ou d'une croix dont on voit les veines, le sang même qui découle épais et rouge d'un cou tranché ou des plaies du Christ. Ce sont toutes les conventions d'une mode italienne alors générale en Europe, qu'on pourrait suivre de Cologne en Bohême et jusqu'en Angleterre[1], évidemment due au merveilleux épanouissement de l'art giottesque ou siennois comme au séjour prolongé des papes à Avignon, et aussi les premiers prodromes du réalisme flamand, depuis longtemps rénovateur absolu de la sculpture en France, et qui en peinture subit encore la gêne et l'archaïsme des formules étrangères. A l'aurore du XVe siècle, une rupture se fit. A quelle date exactement ? on ne saurait le dire. Quel que soit son nom — car, si vraisemblable que cela soit, rien ne prouve absolument qu'il s'appelle Pol de Limbourg — l'étonnant miniaturiste qui exécuta les pages du calendrier, dans les magnifiques *Heures* du duc de Berry appartenant au duc d'Aumale, fut un des esprits novateurs qui tout à coup s'émancipèrent, brisèrent les anciens liens, créèrent de toutes pièces un art original et personnel, affranchi du passé et librement tourné vers l'avenir. Avec lui la nature, la vie, la vérité, on pourrait presque dire déjà la perspective juste et la vraie lumière, entrent dans la peinture pour n'en plus sortir. C'est à ce révolutionnaire que se rattache directement Fouquet, aussi bien que Van Eyck. En terre française, comme en pays flamand, on sut recueillir le germe, et lui faire donner subite et neuve floraison.

Comment s'établit le contact entre Fouquet et ceux qu'on sent avoir été ses précurseurs et ses maîtres, quand même ils ne lui auraient pas donné littéralement de leçons ? Par quelque œuvre rencontrée et vue, par le séjour

[1] La jeune critique allemande tendrait même à faire venir de France, et en particulier de Bourgogne, par la miniature et la peinture, une partie des éléments constitutifs de l'école de Cologne. Cf. Firmenich-Richartz, *Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel*, Düsseldorf, L. Schwann, 1896, in-4° (Extrait de la *Zeitschrift fur christliche Kunst*).

ou le passage à Tours d'un de ces artistes détenteurs de nouveaux secrets, par quelque voyage fait vers eux. Il n'en faut souvent pas plus pour guider une originalité en train de se chercher. Qu'il ait connu personnellement ou par leurs œuvres certains miniaturistes du duc de Berry, cela paraît assez vraisemblable; et quand, vers la fin de sa vie, il eut à compléter les miniatures du *Josèphe* commencé par eux, il ne faisait peut-être que renouer la chaîne qui l'avait attaché à leur suite en sa jeunesse. Les chérubins rouges et les séraphins bleus qu'il aime et prodigue, en tout cas, étaient d'usage courant avant lui dans toute cette école, arrivés dès longtemps d'Italie. Il n'eut qu'à continuer en cela la tradition. Ce n'est pas un hasard non plus, si dans son œuvre survivent si abondamment, comme un reste d'ancien style, comme un aveu de filiation et d'origine, ces tranches de terrain coupé droit par assises superposées ou par monticules gazonnés surplombants, que nous signalions plus haut chez ses prédécesseurs, et qui chez lui se mêlent étrangement aux raffinements les plus exquis d'un paysage entièrement conçu à la façon moderne. Plus d'un autre rapport pourrait être noté : soit dans le détail d'un turban baroque ou d'une robe ornée de bandes parallèles, dans le type italien, qui pour les miniaturistes du duc de Berry sont déjà presque un cliché d'école; soit surtout dans la conception de la Trinité composée de trois personnes égales en force, en jeunesse et en beauté, qu'ils ont également connue, si Fouquet dans le *Couronnement de la Vierge*, des *Heures* d'Étienne Chevalier, en sut tirer un de ses plus personnels et merveilleux chefs-d'œuvre. Mais, pour le renouveler, le transformer, en faire l'artiste original qu'il devint, il fallut plus et mieux. Que la bonne parole lui ait été apportée par le mystérieux prétendu Pol de Limbourg ou soit venue de Flandre même, il est certain que ce fut elle surtout qu'il écouta. Il apparaît à qui sait voir tellement pénétré d'esprit flamand, si imbu des nouvelles doctrines parties du Nord au début du xve siècle, si complètement et résolument entré, en somme, dans les voies où marchait un Van Eyck, qu'on peut se demander même s'il ne l'aurait pas connu, et n'aurait pas tenté vers lui en sa jeunesse une de ces tournées d'apprentissage alors si fréquentes. Est-ce une illusion? telle Vierge du début des *Heures* allaitant son enfant, tels anges musiciens ou chanteurs nous paraissent, même en leur grâce française, avoir gardé comme un parfum d'œuvres qui dès lors faisaient époque. Le célèbre rétable de l'*Agneau mystique*, terminé en 1432, devint presque aussitôt le point de

mire des artistes. Nous en avons de nombreux témoignages, et le vieux Van Mander nous dit qu'aux jours de fête, quand on l'ouvrait, c'était une telle



ÉTIENNE CHEVALIER présenté par son patron.
Volet gauche du diptyque de Melun. (Musée de Berlin.)

presse qu'on pouvait à peine approcher de la chapelle, qui ne désemplissait pas de la journée, et que les peintres y affluaient « comme en été abeilles et mouches volent par essaims autour des corbeilles de figues ou de raisins ». Qui sait si Fouquet n'y fut pas un jour?

Nous ne connaissons malheureusement aucune des œuvres par lesquelles Fouquet commença et qui pourraient lever bien des mystères. Nous les igno-



Agnès Sorel sous les traits de la Vierge.
Volet droit du diptyque de Melun. (Musée d'Anvers.)

rons, du moins, s'il en est encore. Ses premiers tâtonnements sont pour nous lettre morte[1]. C'est à la cour, comme portraitiste du roi lui-même, qu'il

[1] Malgré la conjecture aussi ingénieuse que séduisante de M. Bouchot (*Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1890, 3e pér., t. IV, p. 277 sq.), adoptée depuis en bien des livres, et que toutes sortes de

nous apparaît tout à coup, déjà maître de son art et de sa main, en possession presque absolue de ses formules, et sans qu'on sache rien de ses antécédents. Il devait avoir fait ses preuves, pour avoir l'insigne honneur de voir ainsi poser devant lui « le très victorieux roy de France Charles septiesme de ce nom ». Il est même probable qu'il était depuis quelque temps dans l'entourage royal et qu'on l'avait essayé d'abord à de moindres besognes. Si diversement qu'elle ait été jugée, l'œuvre actuellement conservée au musée du Louvre prend une importance considérable, si on la replace à son époque. L'habitude paraît avoir été alors, en dehors de la miniature ou de quelques rares peintures dont Gaignières nous a gardé le souvenir, de représenter les figures — dans le portrait isolé du moins — de plein profil et coupées à hauteur des épaules ou immédiatement au-dessous, d'en faire de simples effigies à la façon des médailles. C'est ainsi que se montrent à nous les œuvres, subsistantes en originaux ou en copies, depuis le roi Jean jusqu'à Louis II d'Anjou ou même Jean sans Peur, dont on répandit abondamment l'image, par propagande politique peut-être, après le meurtre de Montereau (1419). Fouquet ose, au contraire, ici aborder le modèle presque de face et à mi-jambes, et le placer dans un cadre d'accessoires, sans doute un peu pauvrets, mais qui — on en peut répondre — devaient avoir leur explication dans la réalité, pour préciser et localiser davantage la scène[1]. Et avec quelle surprenante franchise il fouille, creuse, pénètre toutes les particularités d'un visage, tous les détails d'une physionomie ou d'un caractère ! avec quelle largeur déjà il sait les rendre et les fixer ! Malgré les mots « très victorieux » de l'inscription qui pourraient faire croire à une date plus tardive, le roi ne paraissant guère plus de la quarantaine, l'œuvre a dû être exécutée de 1442 à 1445 environ. Charles VII y revit pour nous tel que dans l'histoire, timide, irrésolu, mélancolique, né d'un père au cerveau malade qui n'était pas lui-même un

raisons extérieures exposées précédemment sembleraient appuyer, nous ne saurions reconnaître sa main dans la série des miniatures prodigieusement adroites de l'époque de Charles VII, qu'on trouve au cours d'une *Bible moralisée*, commencée par les miniaturistes du duc de Berry et laissée inachevée par eux (Bibl. nat., ms. fr. 166, fol. 33 et 40 à 47). Ce sont autant de petits tableaux, où sont appliquées toutes les découvertes d'un Fouquet ou de ses émules français et flamands, mais dans un style et avec des types de figures sensiblement différents des siens.

[1] Quoique vendu au Louvre en 1838 comme *ouvrage grec*, le portrait de Charles VII pourrait bien être celui qu'on sait avoir figuré dans la Sainte-Chapelle de Bourges jusqu'en 1757, puis dans le cabinet du roi (De Champeaux et Gauchery, *les Travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry*, p. 29). Les petits rideaux plissés à droite et à gauche de la figure ne seraient-ils pas, en ce cas, les courtines mêmes tendues en avant de l'oratoire, d'où le prince assistait à Bourges aux cérémonies du culte (Cf. André Michel, *Journal des Débats*, 15 décembre 1891) ?

modèle de beauté, issu d'une race assez épaisse et lourde d'extérieur dont il reproduit quelques-uns des traits, le nez long et gros, les fortes lèvres, mais avec de petits yeux endormis et clignotants, un air d'ensemble comme ahuri et figé par une vague torpeur. Si embellis qu'ils soient, les autres portraits ou souvenirs de portraits qu'on a de lui, entre autres celui de son tombeau également conservé au Louvre, coïncident assez dans les grandes lignes pour garantir à l'œuvre de Fouquet une véracité absolue et presque impitoyable. Il s'avoue dès lors au plus haut point disciple de la Flandre; et ses portraits postérieurs, aussi bien celui de Jouvenel des Ursins que ceux du diptyque de Melun, si malheureusement dispersé, et que nous sommes heureux de voir reconstituer ci-contre sur le papier dans la mesure du possible, ne font qu'appliquer, dans un style assoupli, déraidi, dégagé de la gène encore un peu archaïque des débuts, les principes ici contenus en germe.

Comment et par suite de quelles circonstances, après ce portrait déjà si remarquable, et de premières relations commencées avec la cour, Fouquet alla-t-il en Italie? L'ingéniosité des commentaires s'est épuisée sur ce point. On a en général assez légèrement répété, en ces derniers temps surtout, sur la foi d'une conjecture jadis émise par Vallet de Viriville et indéfiniment reproduite, qu'il avait été mandé à Rome pour faire le portrait du pape Eugène IV. Rien dans les documents contemporains, aussi bien dans Florio que dans Filarète, même dans Vasari qui transmet des renseignements de seconde main, n'autorise pareille supposition. En quelque faveur que commence à être alors en Italie la peinture du Nord, il est peu probable qu'un souverain pontife qui avait à sa disposition les meilleurs artistes italiens du temps; qui pouvait confier le soin de le représenter, par exemple, à « son cher fils et peintre ordinaire » Pisanello, ait eu la moindre idée de faire venir pour cela un étranger, un inconnu, dont la réputation devait avoir à peine dépassé un cercle très restreint. Notre patriotisme ici dépasse la mesure. Il est beaucoup plus naturel d'admettre que Fouquet vint en Italie, sans savoir la fortune qui l'y attendait et le nouvel hommage qu'on allait y rendre à son talent, attiré peut-être par ce qui commençait à se dire du merveilleux pays, faisant le premier un pèlerinage d'art devenu plus tard obligatoire, ou par suite du hasard de quelque ambassade qu'il put accompagner à titre officiel ou non. On sait qu'Eugène IV était alors en incessants pourparlers avec Charles VII, au sujet de l'extinction du schisme. La solennelle députation

de 1448, à la tête de laquelle furent Jacques Cœur et Jacques Jouvenel des Ursins, archevêque de Reims, devait, sous son successeur seulement, ramener la paix de l'Église; mais il n'avait négligé lui-même aucun effort pour préparer et hâter cet heureux résultat. De son avènement à sa mort (23 février 1447), ce fut un va-et-vient perpétuel, un défilé presque ininterrompu d'envoyés, souvent secrets, ou du moins peu affichés, qui allaient dans l'un et l'autre sens porter des essais d'arrangement et d'entente. Fouquet séjourna certainement à Rome du vivant d'Eugène IV : son portrait nous en est garant. Il n'y aurait rien d'invraisemblable à ce qu'il y soit venu ainsi à la suite de quelque ambassadeur, comme van Eyck, vers le même temps, en avait reçu si fréquemment mission. Qui sait même si l'on n'emporta pas, pour l'offrir officiellement au pape, une copie ou réplique du portrait de Charles VII, qu'il venait de terminer[1]? Le champ est largement ouvert à toutes conjectures.

Quelles qu'aient été les raisons qui aient déterminé Eugène IV — œuvre vue et admirée, influence d'un ambassadeur ou de quelqu'un de ses familiers, de ses artistes séduits par le Français et qui purent le lui recommander — il est certain qu'il posa devant le nouveau venu avec deux personnages de sa maison (*due altri de'suoi appresso di lui*). Le témoignage de Filarète, qui a vu la peinture se faire alors qu'il était à Rome lui-même, est catégorique à cet égard[2]. Excité sans doute par le milieu italien où il vit, par l'importance aussi de la commande et le désir de se signaler par un chef-d'œuvre, Fouquet eut toutes les audaces : il ne craignit pas d'aborder une difficulté nouvelle et de grouper, d'ordonner en une œuvre de grand apparat trois figures dans le même cadre. Il y eut là, pour le futur portrait de Léon X de Raphaël, comme un curieux prototype et une première indication peut-être recueillie. La peinture — placée dans la sacristie de l'église de la Minerve, où Eugène IV avait été élu pape au conclave de 1431, et probablement en souvenir reconnaissant de ce fait — suscita en Italie un enthousiasme et une admiration

[1] Il est assez étrange, en tout cas — si l'on en croit Vasari (*Vie de Piero della Francesca*, éd. Milanesi, t. II, p. 492) — de voir au Vatican même, dès le temps de Nicolas V, successeur d'Eugène IV, un portrait de « Charles VII, roi de France » figurer parmi des illustrations tout italiennes, en des peintures que remplacèrent plus tard la *Délivrance de saint Pierre* et le *Miracle de Bolsène* : « certaines têtes d'après nature si belles et si bien conduites, dit-il, que la parole seule leur manquait pour leur donner la vie ». Cela laisserait supposer un original existant entre les mains du pape et qu'on put copier. Sur cette question assez obscure, voir Schmarsow (*Melozzo da Forli*, p. 238-242).

[2] Vasari, à partir de la 2e édition — car il y a des variantes en son récit — ajoute même qu'il l'a fait faire, mais sans qu'on puisse trop y croire.



GUILLAUME JOUVENEL DES URSINS.

Tableau de J. Fouquet. [illegible] Achille Jacquet

MUSÉE DU LOUVRE

prolongée dont l'écho nous est parvenu. En plein feu et pleine ardeur de Renaissance éclose, les Italiens étaient faits pour être difficiles. Nous les croirons donc sur parole, l'œuvre ayant malheureusement disparu sans laisser de traces. Le seul souvenir qui en reste paraît être un portrait isolé d'Eugène IV, publié pour la première fois par M. Bouchot, quoique signalé dès longtemps par Vallet de Viriville, qui circule et revient à satiété dans les *Vies des Papes* parus en Italie au XVII[e] siècle comme au XVI[e], et dont la volonté, la précision attentive et serrée, si remarquable dans les mains surtout, décèlent et permettent d'entrevoir au moins une partie de l'original perdu. On en comprend et devine la beauté, fût-ce sur un débris.

Avant et après ce chef-d'œuvre, que fit Fouquet en Italie? Comment employa-t-il son temps? Quelles furent ses émotions, ses surprises, soit devant les restes antiques dont la passion commençait à renaître, soit devant les monuments pénétrés des plus frais parfums de renouveau qui de toutes parts surgissaient? Que pensa-t-il des inventions d'un Brunellesco ou d'un Michelozzo, des sculptures d'un Donatello ou d'un Ghiberti, des peintures d'un Pisanello, d'un Fra Angelico et de tant d'autres? Dans ce milieu agité, remuant, où l'on voulait tout rajeunir, quels furent les amis de son choix ou que le hasard lui donna? Quelles furent les admirations qu'il n'oublia jamais? Des feuilles de parchemin où il nota évidemment au jour le jour le détail de ses joies et de ses découvertes, rien n'est resté pour nous instruire. Mais dans toute la série des œuvres postérieures — nous le verrons — on peut lire, comme dans un livre, les émotions ressenties. Grâce aux dons les plus heureux de pondération, de naturel et de bon sens, cet homme du Nord conquis par l'Italie sut conserver l'âme la plus française, et continuer à suivre humblement les leçons de Flandre, tout en rêvant de temps en temps à Fra Angelico ou à Ghiberti.

(*La fin prochainement.*)

PAUL LEPRIEUR.

LA COLLECTION BONNAFFÉ



Collection Bonnaffé.
Vierge lisant.
Stuc espagnol du xvie siècle.

Le printemps cher aux poètes est aussi la saison favorite des commissaires-priseurs et des experts, car c'est d'ordinaire de la Mi-Carême à la Pentecôte qu'ils exercent le plus fructueusement leur ministère. Les premiers mois de l'année 1897 resteront mémorables à cet égard dans les fastes de la curiosité : d'ici à quelques semaines les collections Pichon, de Goncourt et Bonnaffé ne seront plus qu'un souvenir. Des deux premières je n'ai rien à dire ici et je n'ai pas la prétention de révéler l'existence de la troisième aux lecteurs de la *Revue de l'Art*. Je voudrais seulement, avant sa dispersion, esquisser le portrait du galant homme qui ne s'est jamais refusé à en faire les honneurs et signaler au moins quelques-uns des morceaux d'élite qu'elle renferme. Aussi bien une collection, vraiment digne de ce nom, n'est pas un vain assemblage d'objets disparates venus des quatre points cardinaux en vertu de la puissance attractive des billets de banque; elle porte toujours et quand même le reflet de celui qui l'a formée et menée à bien, surtout lorsqu'elle est comme celle-ci, s'il m'est permis de pasticher une définition célèbre, une pensée de jeunesse réalisée par l'âge mûr.

M. Edmond Bonnaffé appartient à la génération qui eut Eugène Piot pour précurseur et qui compte entre autres parmi ses plus brillants représentants Victor Gay, Ch. Timbal et le baron Davillier : c'est de celui-ci surtout, son camarade de collège, son guide et son émule, que M. Bonnaffé

se réclamerait s'il n'avait lui-même et depuis longtemps pris, dans la vaillante phalange dont il est hélas le dernier survivant, une place que personne ne saurait lui contester. Sans parler d'influences ataviques trop lointaines et trop vagues pour qu'elles puissent être sérieusement invoquées, il a dû son goût sans cesse affiné pour les belles choses à de fortes études classiques, et je ne jurerais pas qu'en traduisant, pour se perfectionner dans la belle latinité, les périodes si pleines et si sonores de Cicéron contre Verrès, il ne se soit senti près d'excuser les procédés incorrects du proconsul de Sicile en faveur du sens raffiné que trahissaient ses exactions. Aussi est-ce aux *Collectionneurs de l'ancienne Rome* qu'il consacra son premier livre dont l'anonymat, motivé sans doute par les hautes fonctions qu'occupait alors l'auteur au chemin de fer de l'Ouest, fut vite percé à jour.

Mis en goût par le succès légitime que lui valut ce début et frappé depuis longtemps des injustices prolongées de l'histoire à l'égard de ses pareils, M. Bonnaffé rendit aux *Collectionneurs de l'ancienne France* un hommage qu'ils attendaient encore; il le réclama pour Pierre de Bagarris, fondateur de notre cabinet des médailles; pour Jabach, dont les portefeuilles de dessins furent le noyau de l'incomparable collection du Louvre; pour Gaignières, grâce à qui revivent par la plume et le crayon des milliers de monuments en grande partie détruits ou transformés aujourd'hui; pour vingt autres que je ne veux pas nommer. C'est de la même pensée que M. Bonnaffé s'est inspiré en réimprimant le catalogue de la galerie de Loménie de Brienne (décrit par le possesseur en vers et en prose *de Pinacotheca sua*), en mettant au jour l'inventaire de Catherine de Médicis, celui de la duchesse de Valentinois, en recherchant les traces des merveilles rassemblées par le cardinal de Richelieu dans ce château patrimonial dont pas une pierre n'est aujourd'hui debout, et par Fouquet dans cette féerique résidence de Vaux dépouillée, elle aussi, de ses trésors, mais aujourd'hui réédifiée à grands frais et entretenue avec goût. Cet hommage rendu aux chefs de file de la curiosité, la piété de M. Bonnaffé ne s'en est pas tenue là, et son *Dictionnaire des amateurs français au* XVIIe *siècle* s'est ouvert à tous les honnêtes gens, célèbres ou obscurs, dont un catalogue, une quittance, une lettre, une signature, ont attesté qu'ils ont partagé les nobles et consolantes manies que la verve morose de La Bruyère n'a pas réussi à rendre ridicules. Elles ont si bien persisté d'ailleurs à travers toutes les révolutions et toutes les crises périodiques de l'humanité qu'il a suffi à

M. Bonnaffé de regarder autour de lui et sans doute aussi en lui-même pour esquisser la *Physiologie du curieux* et fixer en une prose alerte et pimpante les *Propos de Valentin.* « On ne décrit pas de telles maladies, disait Sainte-Beuve à propos du *Violon de faïence* de Champfleury, sans les avoir non seulement vues à côté de soi, mais ressenties pour son propre compte. » M. Bonnaffé, j'en suis certain, n'a nulle envie de guérir.

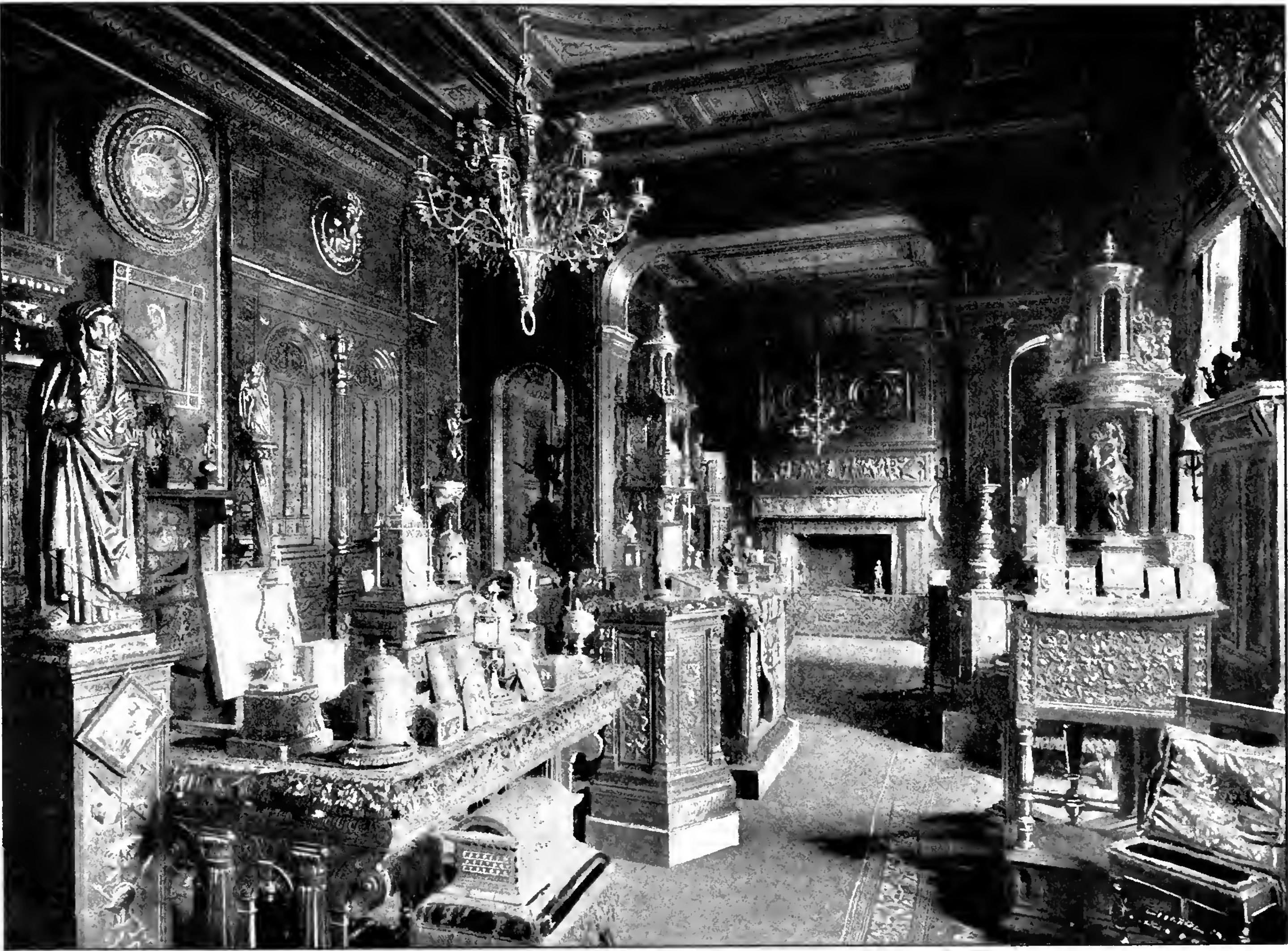
Pour lui, d'ailleurs, comme pour Eugène Piot, pour M. Davillier, et pour M. Pichon, le document imprimé ou manuscrit n'a jamais été qu'un instrument de recherche destiné à rendre la tâche de l'amateur plus attrayante et



Collection Bonnaffé.
Tête de Néron.
En émail de Limoges, xvie siècle.

plus assurée du but. Ceci ne tue pas cela, selon la formule fameuse, mais bien au contraire le texte, jusqu'alors inconnu ou négligé, commence ou complète l'enquête ouverte devant l'objet dont il importe de déterminer la nature, la valeur ou l'emploi.

Le curieux à qui pourrait s'appliquer le vers fameux de Barthélemy est encore à naître et M. Bonnaffé n'a pas échappé à la loi commune ; mais si, jadis, « le Louis XVI » a eu ses prémices, il a peu à peu remonté le cours des siècles et s'est depuis de longues années cantonné dans la Renaissance, italienne, allemande et française, sans exclusivisme aucun, j'en atteste cette tête de femme en marbre blanc trouvée à Athènes en 1852 et qui, au dire des meilleurs juges, serait digne d'avoir figuré au Parthénon. Seulement aujourd'hui il ne serait possible à aucun amateur, eût-il à son service les millions que M. Bon-



Musée Bonnaffé, rue de la Faisanderie à Paris.

naffé n'a jamais possédés, de recommencer l'œuvre de Sauvageot ou de Du Sommerard ; mais si l'ère héroïque où un second violon à l'Académie royale de musique et un conseiller à la Cour des comptes pouvaient accumuler les trésors abrités depuis par le Louvre et le musée de Cluny, est à jamais close, il n'est pas interdit à l'amateur doué de flair, de savoir et de patience, de reconstituer, par des spécimens suffisamment nombreux et scrupuleusement choisis ce qui fut le nécessaire, le luxe ou le confortable de la vie privée des ancêtres et l'ornement de leurs demeures.

Cette tâche devait tout naturellement séduire le révolutionnaire qui dès 1877 — les dates ont ici, comme partout, leur éloquence — réclamait la création d'un musée dont l'établissement ne coûterait rien, puisqu'il s'agissait de placer sous les yeux du public les richesses entassées par les confiscations et les « désaffectations » successives dans des locaux, pour la plupart inaccessibles, appartenant à l'État, le protagoniste qui n'a cessé de batailler pour abolir la sélection traditionnelle établie entre les beaux-arts et ceux qu'on a désignés tour à tour par « industriels » ou « décoratifs » sans parvenir à leur assurer le rang auquel ils ont droit, l'auteur du *Meuble en France au* XVIe *siècle* qui, sans sortir de chez lui, aurait pu écrire et « illustrer » une bonne moitié de son livre.

« On ne connaît bien un peuple, a dit M. Bonnaffé, qu'en l'étudiant chez lui, dans sa maison et dans son mobilier. Ces trois expressions de la vie usuelle, différentes en apparence, ont des traits communs. La maison est le vêtement extérieur et collectif de la famille, le costume est la maison personnelle de l'individu, le mobilier participe de ces deux éléments… »

Plus fragiles que la pierre, le bois, le métal et l'étoffe ont cependant des chances de durée plus sérieuses et s'il n'y a pas une maison de la Renaissance debout et intacte, on peut, en parcourant la galerie de M. Bonnaffé, suivre nos aïeux dans leur chambre, à leur table, dans leur parloir. « Le fragment est plus curieux que l'ensemble, » avait coutume de dire Eugène Piot. Combien ces fragments-ci sont instructifs et révélateurs !

L'art tenait dans la vie privée d'autrefois une place que l'on s'efforce avec plus de bonne volonté que de succès de lui rendre aujourd'hui, mais dont il a été trop longtemps évincé pour qu'il la récupère jamais. L'objet usuel, fabriqué maintenant à la grosse, découpé à l'emporte-pièce ou surmoulé sur un modèle banal, n'existait le plus souvent alors qu'à un seul exemplaire et

chaque époque, chaque pays, chaque atelier s'est ingénié à en varier indéfiniment les formes et la décoration. Sans doute il existait bien des traditions courantes transmises d'une génération ou d'une province à l'autre, et ce serait exagérer le rôle de l'ouvrier du moyen âge et de la Renaissance que de le voir renouvelant et diversifiant sans cesse sa besogne quotidienne. Les corporations, si rigoureusement disciplinées et hiérarchisées, n'auraient pas laissé les novateurs fouler ainsi aux pieds les enseignements légués par leurs chefs, mais sur le fonds commun il était permis à l'artiste ingénieux de broder soit à sa guise, soit au gré du seigneur ou du bourgeois qui l'employaient, ses



Collection Bonnaffé.
Bois sculpté de l'École d'Auvergne.

fantaisies ou ses réminiscences personnelles. Le bois surtout se prêtait mieux qu'aucune autre matière à ces interprétations de la Fable et de la Bible qui ont fourni aux huchiers ou menuisiers d'innombrables motifs. Parfois cependant ils l'ornaient de l'effigie royale et c'est ainsi que la collection Bonnaffé peut montrer un devant de coffre encadrant un buste de François Ier en haut relief qui provient du château de Tournoël (Puy-de-Dôme). M. Bonnaffé qui a, le premier, tenté d'établir ce qu'il appelle la « géographie du meuble » a réuni d'autres échantillons non moins précieux des ateliers de l'Auvergne et de l'Ile-de-France (Orléanais, Anjou, Maine, Touraine et Berry), tels par exemple que cette tête en haut relief de guerrier imberbe et casqué ou que ce panneau en noyer sculpté représentant une Néréide, visiblement imitée

d'un bas-relief de Jean Goujon et dont l'auteur des *Propos de Valentin* a conté l'histoire depuis le jour où M. de Lafaulotte la découvrit dans une vente obscure.

Le bois n'a pas seulement servi à nos ancêtres comme il sert encore actuellement à nos usages journaliers : il y a eu un peu partout en Europe durant trois siècles une légion d'artistes qui ont admirablement taillé en statuettes, en médaillons, en chapelets, en crucifix, le buis, le cyprès, l'ébène, le chêne, le tilleul, le mélèze, et cet art exquis dont l'histoire générale n'a pas encore été écrite, est représenté chez M. Bonnaffé par quelques morceaux de premier ordre, comme cette grande Vierge portant l'enfant Jésus dont la robe offre encore des traces de dorure, ce délicieux groupe de saint Crépin et de ses apprentis, cette statuette de prophète qu'on croirait — n'était-ce la matière qui l'a fournie, — détachée de quelque tombeau des ducs de Bourgogne, tous trois attribués à l'école flamande et française, tandis que Florence peut réclamer avec orgueil cette Négresse accroupie, qui a le poli, la fermeté, l'éclat du bronze ; mais il est probable que le bon orfèvre et médailleur de Nuremberg, Wenzel Jamnitzer, s'est représenté lui-même drapé dans un vaste manteau et caressant sa longue barbe dans cette délicate figurine.

Combien d'autres de ces petites merveilles resteront à jamais anonymes, tandis qu'au contraire les documents d'archives nous fournissent par centaines des noms de peintres et de praticiens auxquels nous ne pouvons rien attribuer avec certitude.

Le malentendu, né de cette distinction abusive entre les arts réputés « nobles » et les arts qualifiés de « serviles », n'a pas seulement condamné à l'éternelle obscurité des maîtres dont nous avons tout à apprendre, il a étendu ses ravages sur la plupart de ceux qui ont travaillé le fer, la faïence, parfois même le bronze et le marbre, et l'histoire se croit quitte envers eux, lorsqu'elle est parvenue à leur assigner une place dans telle ou telle école. Mieux vaut s'en tenir à ces classifications générales que de s'aventurer dans les attributions chères aux amateurs ignorants ou novices, et l'on pense bien que M. Bonnaffé n'a jamais cédé à ces tentations vulgaires. Je me garderais donc de me montrer plus affirmatif que lui et je me contenterai de recommander aux délicats une statuette en stuc de Vierge lisant, provenant d'Espagne, comme ce charmant Enfant Jésus endormi, qui de la galerie Spitzer a, par bonheur,

passé dans une collection parisienne ; ce buste d'enfant en marbre blanc devant lequel on évoque le nom de Germain Pilon et en qui la tradition voit l'effigie d'une des deux filles jumelles de Catherine de Médicis, mortes en bas âge ; d'autres médaillons italiens en marbre blanc ; une belle épreuve en bronze de la *Baigneuse*, de Jean Bologne ; parmi les émaux, un *Ensevelissement du Christ*, attribué à Pénicaud I[er], et un profil de Néron, provenant de Colyn Nouailher, de Limoges ; un merveilleux reliquaire du XIII[e] siècle, en cuivre doré et niellé, orné de perles fines dont quelques-unes antiques ; de nombreux et curieux *Baisers de paix ;* une très jolie collection de montres, d'horloges et de clepsydres ; une série non moins importante d'étoffes et de broderies (l'une d'elles, du XIV[e] siècle, représente un épisode du *Roman de la Rose) ;* enfin, parmi les céramiques, un saint Bernardin de Sienne, de l'atelier de Della Robbia ; quelques spécimens rarissimes de la faïence dite de Médicis et de celles de Caffagiola, de Faenza, d'Urbino, de Castel-Durante ; un beau bassin hispano-mauresque et un plateau ovale de Bernard Palissy. C'est, il est vrai, le seul spécimen de fabrique française de la collection ; mais si M. Bonnaffé a restitué naguère avec éclat à Saint-Por-



COLLECTION BONNAFFÉ.
Dossier de stalle en noyer.
École de l'Ile-de-France.

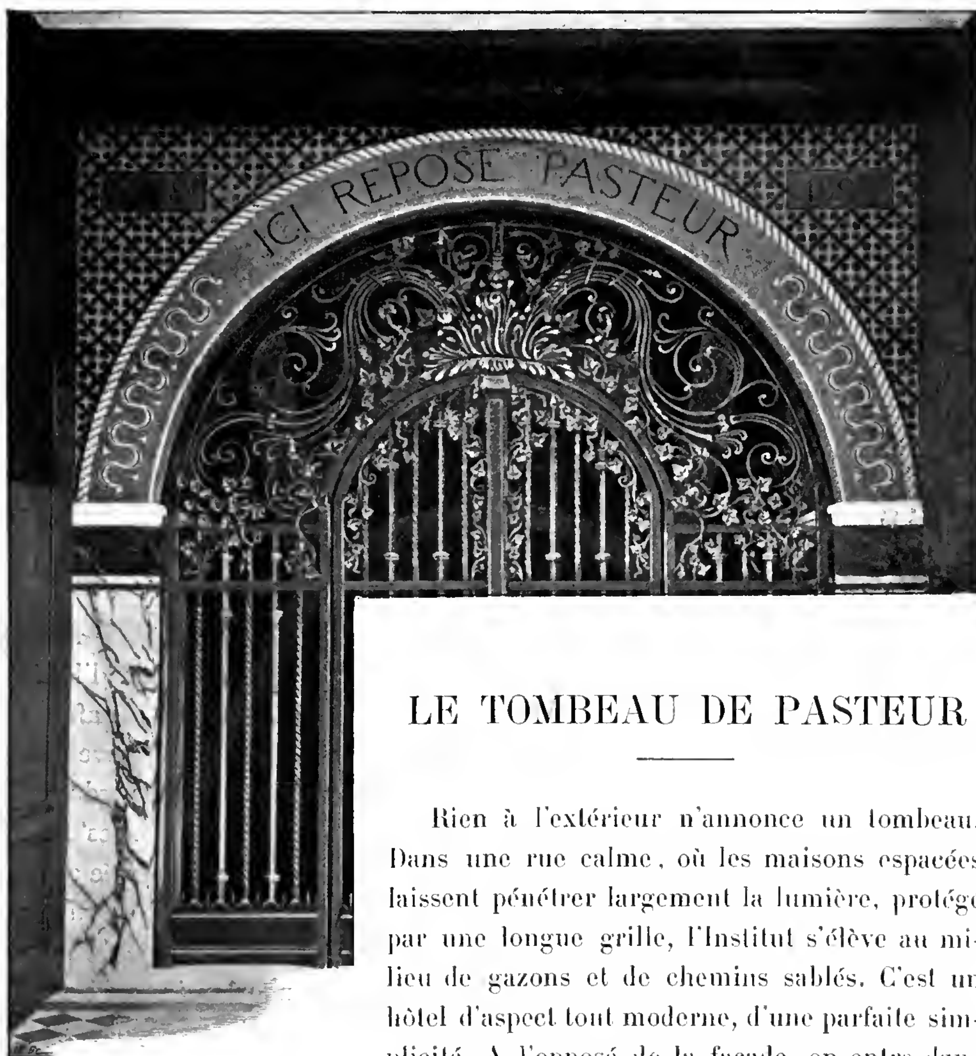
chaire les titres usurpés par Oiron, les rares pièces de cette fabrique mystérieuse, échappées à la destruction, se paient, quel que soit le nom dont on les baptise, des prix inabordables et ne se montrent plus d'ailleurs que de loin en loin dans les ventes.

Les peintures, peu nombreuses ici, appartiennent toutes, ou peu s'en faut, aux mêmes écoles et aux mêmes périodes que l'ensemble de la collection; contentons-nous de signaler un tryptique de Bartholomeus Zeitbloom, maître rare en France et surtout une *Sainte Catherine* du Pérugin, qui fit jadis un moment escale devant l'aréopage du Louvre et que M. Bonnaffé recueillit après que des raisons dont Panurge a dit toute l'amertume eurent interrompu les pourparlers.

Sera-t-elle plus heureuse maintenant? Quelle part nos collections publiques se feront-elles ici? La question se pose d'elle-même chaque fois que l'on assiste à la dispersion volontaire ou posthume de ce qui fit la préoccupation constante, la joie et aussi le tourment d'une existence vouée au noble culte de l'art et du passé. Souhaitons que de mesquines considérations n'empêchent pas le Louvre, le musée de Cluny et le musée des Arts décoratifs d'entrer en lutte avec les représentants des galeries étrangères et que pour revoir telle ou telle pièce de la collection Bonnaffé, nous ne soyons pas, une fois de plus, contraints de l'aller chercher au delà du détroit de la Manche ou des frontières de l'Est.

Maurice TOURNEUX.





LE TOMBEAU DE PASTEUR

Rien à l'extérieur n'annonce un tombeau. Dans une rue calme, où les maisons espacées laissent pénétrer largement la lumière, protégé par une longue grille, l'Institut s'élève au milieu de gazons et de chemins sablés. C'est un hôtel d'aspect tout moderne, d'une parfaite simplicité. A l'opposé de la façade, on entre dans un corridor carrelé de blanc et de rouge, et le regard s'arrête sur les vantaux de chêne d'une porte massive. Cette porte s'ouvre, les vantaux se replient pesamment à droite et à gauche, et, derrière une grille, le seuil d'une crypte apparait, plongeant dans une demi-obscurité que traversent des ondes luisantes de marbres, des étincelles d'or de mosaïques. Au fond, il y a un autel ; plus proche, et dominé par une petite coupole, la forme sombre d'un long sarcophage. Au-dessus du seuil, une brève inscription et deux dates appellent le silence et le respect :

1822 ICI REPOSE PASTEUR 1895

La première sensation est très brusque et surprenante, devant la paix, l'austérité de cette tombe glorieuse, tout enveloppée d'une vie perpétuellement bruissante, de la vie initiée par le grand mort. A ce contraste qui agite l'âme profondément s'ajoute l'étonnement du regard. Dans ce milieu banal des laboratoires aux vitrages clairs, des couloirs si propres aux portes incessamment battantes, une œuvre d'art inattendue se révèle. C'est un autre monde, un décor nouveau à nos habitudes ; et c'est, dès le premier coup d'œil, une harmonie qui nous charme, puis, à la réflexion, une logique d'art qui nous conquiert et nous retient.



Mosaïque de pavement de la crypte.
Carton de Charles Girault, architecte.

Ceux qui connaissent l'Italie et Ravenne ont déjà senti affluer les chers souvenirs. A Ravenne, perdu en un lacis de mornes rues désertes, un mausolée aussi abrite sous sa petite coupole et ses absides vêtues de mosaïques un primitif autel d'albâtre et les trois sarcophages où reposent encore les dépouilles inviolées de l'impératrice Placidie, de son second époux Constance III, et de son frère Honorius. Qu'il est noble et pur, le petit temple du cinquième siècle, dont les lambris de marbre, montant à hauteur d'homme, ont une demi-transparence et comme une moiteur nacrée : ils respirent depuis si longtemps l'humidité saline ! Au dessus, dans un ciel de sombre azur, des guirlandes de fleurs et de fruits accueillent le visiteur ; la croix brille avec les étoiles d'or, et, parmi les grands feuillages d'or, des apôtres vêtus de blanc



LA CRYPTE PASTEUR

Eau forte originale de A. Brunet Debaines

Ch. Girault, architecte

... de l'Art ancien et moderne

Imp. Fort abeuf. Paris

prêchent l'Evangile, des cerfs se penchent vers la source mystique, saint Laurent s'élance aux flammes du supplice, et le Roi paisible du Paradis, le Bon Pasteur, assis sur un tertre de gazon, attire à ses caresses la troupe des brebis fidèles.

Le souvenir d'un décor aussi parfait, d'une si juste alliance entre le symbolisme et l'art ne va-t-il point nuire cruellement à l'œuvre moderne ? Mais non, il la soutient plutôt et l'embellit ; il n'en diminue pas l'effet profond ; car c'est vraiment une œuvre moderne. Nul pastiche ; et, dans l'usage sobre et intelligent du modèle antique, nul souci d'archéologie ; mais, bien au contraire, le dessein très net d'exprimer notre pensée, la pensée vivante, avec la tradition, avec les formes savantes et harmonieuses que l'antiquité nous a léguées. A la différence de l'art académique dont nous sommes envahis, cette tradition ici n'est pas une routine, ces formes ne sont point devenues des formules.



Le Pavot.
Carton de Charles Girault, architecte.

La grille de fer forgé, aux barreaux droits et tors où s'attachent des rameaux de lierre mêlés à la touffe d'acanthe et aux souples volutes du cintre supérieur, dresse sa protection robuste devant le sanctuaire mystérieux. La structure de la crypte est saisie d'un regard : trois parties bien distinctes, coupées par de grands plans de lumières et d'ombres. D'abord, dans le plein jour du seuil, la voûte d'un vestibule, qui se courbe et descend avec l'escalier de marbre dont les rampes d'acier par leur éclair fuyant marquent l'inclinaison. Deux arcs lumineux enserrent l'espace carré que couronne une petite coupole, au-dessus de la tombe. Enfin, derrière un chancel de marbre, un chœur étroit,

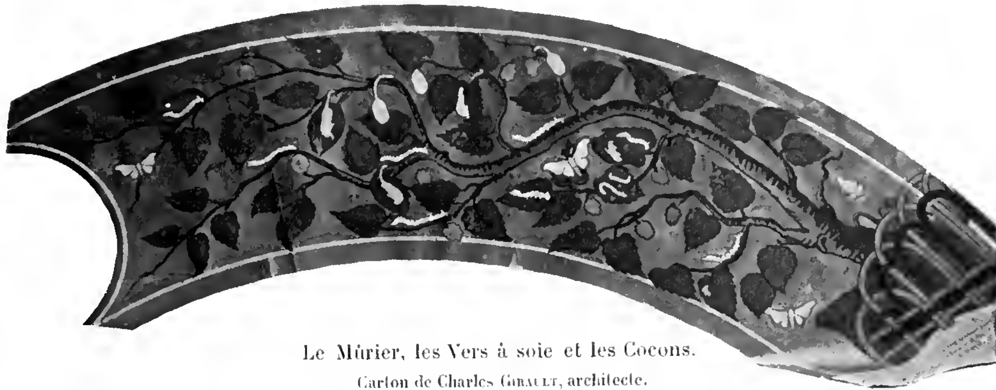
dont l'abside domine un petit autel. La ligne blanche et sombre qui termine, à hauteur d'homme, le lambris de marbre apprend à l'œil le contour du monument, tandis que, par un artifice heureux, un long ruban de teinte claire, qui serpente à la base des voûtes, y répète fidèlement ce même contour, dans l'incertitude des mouvants reflets.

Comme au tombeau de Placidie, le marbre et la mosaïque sont les seuls éléments du décor. Le lambris de marbre est d'une matière admirable. Les lames en ont été taillées dans un bloc de *pavonazzo* d'un blanc d'ivoire à veines d'un noir verdâtre, cernées d'oxydations jaunes ; c'est grave, triste et pur comme une tenture d'hermine. Un marbre plus commun, d'un blanc teinté de gris bleuâtre, forme le seuil, les neuf marches du vestibule, le chancel, l'autel et le dallage du petit chœur, enfin la cimaise qui supporte les voûtes, au-dessus d'un bandeau de marbre vert très sombre. De ce même vert sombre, mais pailleté de lamelles miroitantes de mica, un bloc de porphyre splendide a donné le sarcophage et huit, sur douze, des colonnes accouplées où reposent les arcs doubleaux, les quatre autres étant de porphyre rouge brun. Enfin aux seuls chapiteaux de ces colonnes éclate la blancheur immaculée du carrare.

Mais tout se marie et se fond dans la douceur exquise des mosaïques. On croirait voir une immense orfèvrerie cloisonnée d'émaux. Les voûtes sont baignées d'un or fluide, moiré de vert, où nagent des blancs rosés, des bleus et des mauves. Dans la pâle brume qui du seuil lumineux vient éveiller les teintes assoupies, l'or n'est point vivace ni cru. Sur la coupole et dans l'abside, cinq lucarnes prennent jour au vestibule supérieur de l'Institut ; ce jour est tamisé délicatement par de laiteux carreaux d'onyx aux veines brunes. Et quand les cierges sont allumés aux candélabres de fer qui encadrent la tombe, et aux chandeliers de l'autel, les figures se précisent, les tons vibrent plus nettement dans l'accompagnement plus sourd des surfaces d'or ; et la majesté de la tombe apparaît plus puissante. L'eau-forte de M. Brunet-Debaines traduit ces contrastes colorés et chauds avec une sûreté que la parole ne saurait rendre.

Ce décor n'est pas seulement harmonieux ; il est logique ; il dit tout avec simplicité, sobriété, clarté, comme faisait l'art ancien. Dans ce mausolée qui abrite les restes mortels d'un grand savant, chacune des trois parties a sa parure distincte. Le vestibule est l'introduction au tombeau. Il s'annonce par

le bandeau extérieur de la voûte, lilas et or, où l'inscription du mausolée s'encadre de losanges qui enferment des croix. L'arceau intérieur, où s'insère la grille, est orné de tiges d'iris en des vases étroits, qui donnent, sur le fond



Le Mûrier, les Vers à soie et les Cocons.
Carton de Charles GIRAULT, architecte.

d'or, un accord charmant en bleu, vert et lilas. Puis commence la voûte descendante ; à chaque extrémité, des rameaux emmêlés de chêne et de laurier font bordure ; à droite et à gauche, reposant sur la cimaise de marbre, des fleurs vivantes, après les fleurs coupées, les fleurs du sommeil et de la mort, de grands pavots s'inclinent sur la bande verte d'une prairie qu'étoilent des crocus. Ces fleurs de pavots alternent deux par deux, roses et lilas, sortant du bleu verdâtre des feuilles dont l'envers se double d'une nuance plus laiteuse. Quatre grandes palmes s'élancent du champ de pavots, et rejoignent, au centre du berceau, un cartouche à fond blanc dans un cadre lilas, noué de cordons flottants, où une inscription nous parle, une phrase que prononça Pasteur dans son discours de réception à l'Académie française, projetant sur l'œuvre du savant la vive lumière de l'âme :

HEUREUX CELUI QUI PORTE EN SOI
UN DIEU, UN IDÉAL DE BEAUTÉ
ET QUI LUI OBÉIT
IDÉAL DE L'ART, IDÉAL DE LA SCIENCE
IDÉAL DE LA PATRIE
IDÉAL DES VERTUS DE L'ÉVANGILE

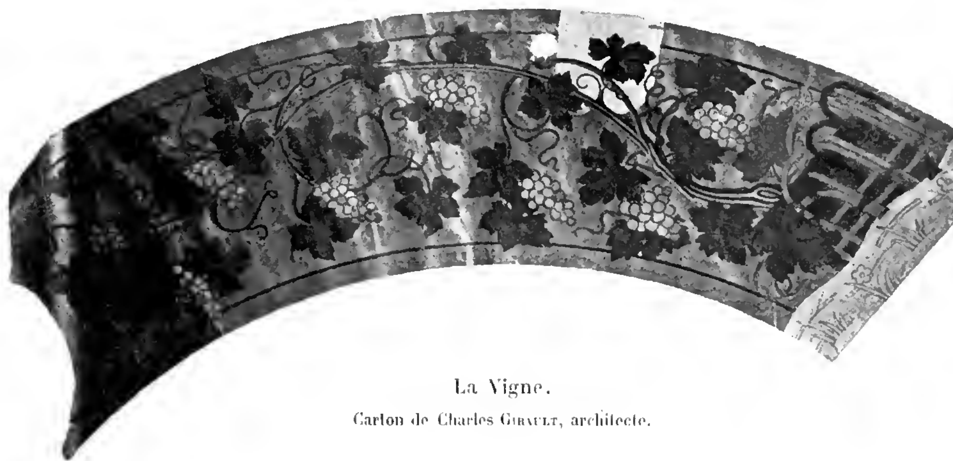
Maintenant nous avons descendu les marches. Le sarcophage de porphyre, très bas, dont les cannelures portent une dalle massive (le nom de Pasteur,

les dates, sont discrètement gravés aux bords extrêmes), s'enfonce dans un pavé de mosaïque de marbre, dont la douceur grise répond aux éclats amortis de la mosaïque d'émail. Ce sont, selon les modèles antiques, des ondes régulières à fond gris de nuances diverses, où passent de légers feuillages. Au centre, une large couronne de laurier et de chêne auréole la tombe austère. Celui qui dort à tout jamais vit pour nous dans son œuvre, et voici que le décor de sa tombe nous explique toute son œuvre. Au lieu d'ouvrir à droite et à gauche deux absides, comme au mausolée ravennate, absides inutiles devant le sarcophage unique, l'architecte a tendu ses murailles de longues draperies de deuil. Oui, ce sont des draperies, ces lames de marbre ingénieusement assemblées, en sorte que leurs veines qui se rejoignent semblent tomber comme des plis. De brèves paroles, gravées en belles capitales rouges, rappellent, avec les dates, tant d'échelons nouveaux qu'a gravis la science. A gauche : 1848, *Dissymétrie moléculaire*. 1857, *Fermentations*. 1862, *Générations dites spontanées*. 1863, *Etudes sur le vin*. 1865, *Maladies des vers à soie*. A droite : 1871, *Etudes sur la bière*. 1877, *Maladies virulentes*. 1880, *Virus vaccins*. 1885, *Prophylaxie de la rage*.

Etrange besogne pour un artiste que de commenter la science moderne! Mais n'est-ce pas la vie même de l'art que de fixer par des formes et des couleurs la face mobile des choses éternelles? De même qu'au service de la religion l'art a su créer autrefois d'éloquents symboles où s'est incarnée l'âme divine, cet art, au service de la science, doit trouver de nouvelles expressions pour les secrets de la matière. Il lui appartient de dégager cette poésie profonde qui se cache derrière des formules d'algèbre, la mystique beauté de ces servantes du Vrai qui se nomment Mathématique, Physique et Chimie. Il y a donc pour les besoins de notre vie, à côté de l'antique symbolisme religieux qui gardera toujours sa pureté et sa douceur, un autre symbolisme à créer, où se reconnaisse l'âme humaine en lutte avec la matière. Il semble que le décor du mausolée de Pasteur soit un essai nouveau, ingénieux et discret, de ce symbolisme laïque.

Six compositions, placées aux arcs doubleaux où s'appuie la coupole, résument clairement les immortelles découvertes. A la base de ces arcs fleurissent encore les prés semés de crocus que nous avons vus au vestibule ; mais ils sont enclos de barrières, derrière lesquelles, parmi les herbes, des animaux s'agitent ou reposent. Ici des chiens hurlent, et, là, de paisibles lapins dressent

leurs oreilles aux aguets ; plus loin, des poules picorent et des moutons paissent ; et puis, en deux cartouches au sommet des voussures, voici le berger Jupille, en bleu et blanc, qui se défend contre le loup noir dont il lie la gueule ;



La Vigne.
Carton de Charles Girault, architecte.

et de belles vaches rousses qui lentement ruminent. Dans le ciel blond, strié de lignes d'or, où se profile le berger, deux formes symboliques semblent flotter, l'éprouvette avec la seringue, la fiole où se dessèche la moelle rabique, en contraste avec le joli paysage de gazons alpestres qui plongent, laissant apercevoir des têtes et des croupes de moutons, vers une colline lilas et un coin de montagne bleue.

Dans l'or de ces voussures serpentent de frêles tiges de houblon, aux feuilles claires. Encadrant les hauts cintres des draperies de marbre, à droite, deux ceps de vigne, chargés de grappes, se rejoignent autour d'un médaillon en camaïeu violâtre, de grâce toute pompéienne, où le vigneron foule sa cuvée; à gauche, aboutissant à un médaillon semblable où travaillent deux tisserands, deux mûriers s'inclinent, portant les blancs cocons suspendus à leurs tiges, les vers qui rampent sur les feuilles déchiquetées, tandis que volent çà et là de lourds papillons blancs.

Voilà l'œuvre de Pasteur. Levons les yeux pour en lire le résumé mystique à la coupole, où quatre anges délicats, aux cheveux roux flottant dans un nimbe gemmé, penchés de leur ciel d'or vers la tombe, qu'ils fixent de leurs yeux candides grands ouverts, portent des cartels où sont les noms des trois vertus qui conduisent l'homme à Dieu : Foi, Espérance, Charité : et la

Science pour Pasteur fut la quatrième vertu, fille et sœur et mère des trois autres.

Cette coupole, dont la ronde ouverture, bordée d'une guirlande de roses églantines, semble planer dans la lumière indistincte que filtrent les carreaux d'onyx, s'abaisse aux lueurs trop vives des cierges, et rapproche de nos fronts les gracieuses figures vêtues de blanc, dont les ailes bleues et roses ourlées d'or se rejoignent ou se croisent sur le fond d'or nuancé d'un clair feuillage de chêne, dont les pieds nus reposent légèrement sur un gazon fleuri de bleus



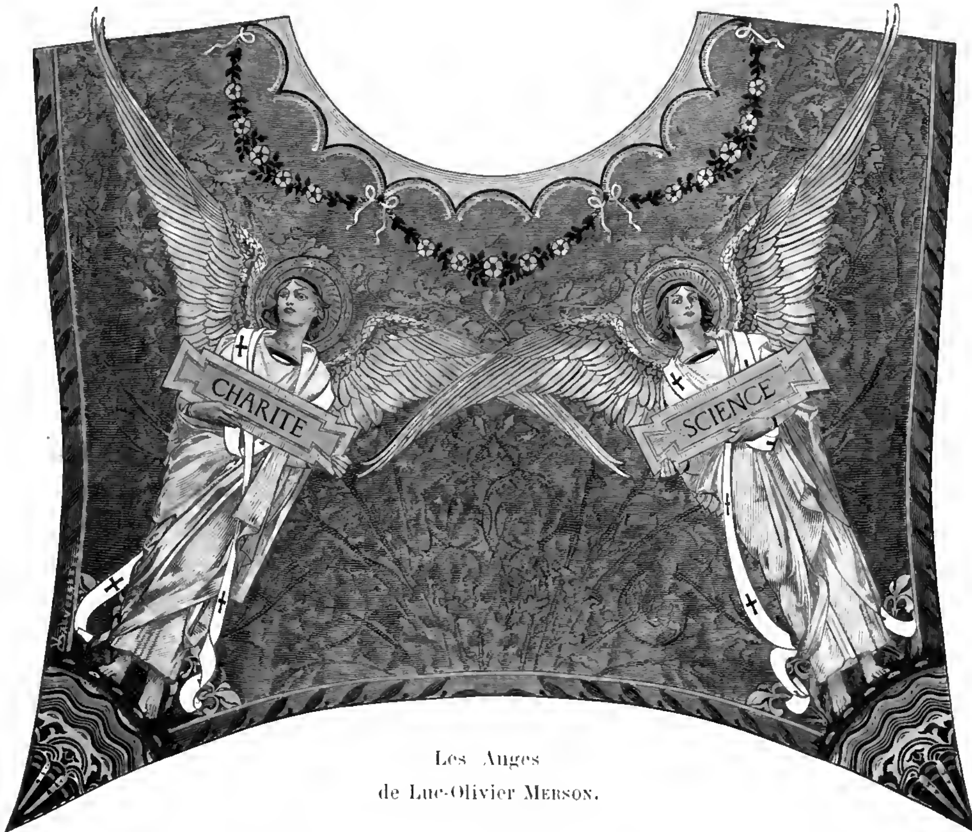
Le Vendangeur.
Carton de Charles GIRAULT, architecte.

iris. Ainsi, dans l'église romaine de Sainte-Praxède, quatre anges blancs, à la voûte de la chapelle de Saint-Zénon *au ciel d'or*, soutiennent de leurs mains tendues le médaillon où trône l'agneau divin.

Les blancs chapiteaux qui couronnent les trois colonnes, une rouge entre deux vertes, à la base de chaque arceau, se couvrent d'une végétation d'acanthe, de lierre, de laurier et de chêne ; et, tandis que l'un encadre dans ses feuillages les initiales de Pasteur, les deux autres présentent une croix.

C'est la croix qui domine la dernière partie du mausolée, le sanctuaire où doit aboutir l'œuvre de science. Pour exprimer la conclusion chrétienne, l'art eût trouvé, dans une imitation plus docile des modèles antiques, plus de richesse sans doute et plus d'ampleur. Le décor de l'abside, la grande croix enveloppée de feuillages qui ouvre ses branches au travers des imbrications élégantes, cernées de bleu et d'or, semblait difficile à combiner aussi heureu-

sement, avec la percée des quatre petites lucarnes vitrées d'onyx. Le délicieux galon jaune paille et vert laiteux qui dessine le contour des voûtes a peut-être ici son meilleur effet. Mais, plus bas, n'y a-t-il pas quelque maigreur en ce fond d'or où l'on voudrait des rinceaux de feuillage, et que décorent seuls un



Les Anges
de Luc-Olivier Merson.

alpha et un *oméga* de style mesquin? Trois lunettes où des arbustes grêles se détachent sur des collines bleues et un ciel blond, celle du milieu traversée d'un rayonnement d'or où descend la colombe de l'Esprit, terminent par leurs ondulations symétriques la longue voûte d'or (la crypte mesure $16^{m},50$ sur une largeur de $4^{m},50$; la lucarne de la coupole est à 5 mètres du sol). Enfin les niches de marbre aux absidioles d'or qui se creusent aux deux côtés de l'autel varient par leurs taches de lumière et d'ombre la monotonie voulue du petit chœur de marbre blanc, où l'autel, tout simple qu'il paraisse, n'a pas gardé les formes pures de l'antiquité chrétienne.

C'est une fête pour les yeux, si l'on se retourne vers le seuil, que les jeux de la lumière sur ces ors blonds et gris, où se mêle le vert suave des feuillages. Cachée par l'arc de l'abside, voici la signature, et l'histoire de la crypte :

CE MONUMENT FUT ÉLEVÉ EN M DCCC XCVI A LA MÉMOIRE DE PASTEUR
PAR LA PIÉTÉ DE SA VEUVE ET DE SES ENFANTS.
CHARLES-LOUIS GIRAULT COMPOSA L'ARCHITECTURE ET LA DÉCORATION;
IL DIRIGEA LES TRAVAUX,
LUC-OLIVIER MERSON DESSINA LES FIGURES DE LA COUPOLE,
AUGUSTE GUILBERT-MARTIN EXÉCUTA LES MOSAÏQUES.

M. Girault est un de nos jeunes architectes, prix de Rome en 1880, à qui la tâche énorme a été confiée d'élever en trois ans les palais des Arts de l'Exposition. J'ignore ce que sera l'œuvre prochaine, mais je sais bien que ce tombeau de Pasteur honore à jamais l'artiste qui l'a créé. Il s'est montré ce que sont trop rarement les architectes, ce qu'ils devraient toujours être, un excellent décorateur, un peintre d'esprit et de goût; et c'est le louer dignement que de dire qu'il méritait d'avoir M. Merson pour collaborateur. En vérité, la signature n'était point nécessaire pour reconnaître l'œuvre de M. Merson; l'allure, l'expression, la draperie de ses anges, le charme exquis de son léger décor, qui donc les saurait emprunter ? Mais M. Girault n'a pas eu moins d'intelligence dans le dessin de ses feuillages et de ses fleurs, moins d'habileté dans l'arrangement de ses petits tableaux (le Jupille seul est de M. Merson).

Et ce vieil ouvrier, M. Guilbert-Martin, qui, depuis bien des années, exécute avec toute sa conscience les travaux où s'essaie la mosaïque renaissante : ce fidèle traducteur de modèles trop souvent inégaux peut être fier à bon droit de voir enfin son nom inscrit sur un monument qui reste pour l'avenir, et marque une date dans l'histoire de la mosaïque.

Car il y a aujourd'hui, on le sait, une renaissance de la mosaïque, renaissance bien hésitante, dont les œuvres ont provoqué de violentes critiques. La faute n'était pas au procédé, et M. Girault vient de gagner définitivement la cause d'un art admirable, en renouant à son œuvre la tradition de l'antiquité. Cet art qui avait produit tant de merveilles, cette vraie peinture pour

l'éternité qui nous a laissé les absides et les coupoles des vieilles basiliques de Rome et de Ravenne, les voûtes immenses de Saint-Marc de Venise, et les nefs resplendissantes de Palerme, peu à peu remplacé au moyen âge par la fresque, se confine, dès la seconde moitié du XVIe siècle, à Rome, dans l'atelier pontifical ; il s'y subtilise et s'y corrompt dans une lutte folle avec la pein-



Le Lapin, mosaïque.
Carton de Charles Girault, architecte.

ture. On connait ces hybrides tableaux de la basilique de Saint-Pierre, où des milliers et des milliers de nuances sont employées à traduire des tons de chair ou de vêtement, le modelé du Guerchin et du Dominiquin ; ce n'est pas de la peinture, et ce n'est plus de la mosaïque. En 1850, le gouvernement russe demande à Pie IX des artistes, pour installer à Pétersbourg un atelier impérial. A Londres, après bien des hésitations, les essais de l'école décorative issue du préraphaélisme font espérer un renouveau charmant. A Paris enfin, le premier Empire et la Restauration avaient installé une école de mosaïque,

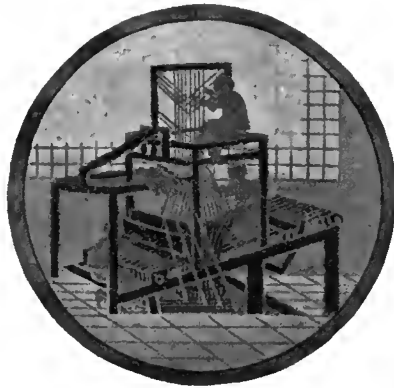
dirigée par un artiste du Vatican, Belloni : elle fut supprimée en 1831, et la mosaïque oubliée, jusqu'à ce que M. Charles Garnier l'introduisît en bonne place au nouvel Opéra. Les médaillons de la loggia extérieure, exécutés par le Vénitien Salviati d'après les cartons mêmes de l'architecte, restent un modèle de goût décoratif. En 1876 est créée une école nationale de mosaïque dont M. Gerspach recrute en Italie les premiers éléments ; c'est de là que sortent trois œuvres considérables, la décoration des absides du Panthéon et de la Madeleine, et celle de l'escalier Daru, au Louvre. L'abside du Panthéon, où M. Hébert a représenté « le Christ révélant à l'Ange de la France les destinées de son peuple », continue dignement la technique de Ravenne, avec ses longues figures byzantines debout parmi les fleurs, dans l'éclat d'or du ciel. La frise de M. Lameire, à la Madeleine, contraste par des tons plats et quelque peu fades avec l'ensemble gris et lourd de l'édifice. Et peut-être vaut-il mieux ne point parler des deux lamentables coupoles qui ont, à si grands frais, déshonoré l'escalier du Louvre.

Le tombeau de Pasteur inaugure vraiment la renaissance de la mosaïque, en la conquérant à la décoration moderne. Ce n'est plus un débris archéologique, une copie sans âme, c'est un art vivant et jeune prêt à un long avenir. On sait désormais tout ce que l'on peut obtenir avec la technique la plus simple, et sans recourir aux essais de modelé, aux mille nuances des ateliers romains. Ce sont de vrais émaux cloisonnés, ces teintes lumineuses, cernées d'un filet rouge sombre qui suffit à préciser les formes. Et souhaitons que bientôt un autre monument nous permette d'admirer des figures ressortant en lumière d'or sur le bleu profond de Ravenne, le ciel des vraies mosaïques antiques.

A une époque où l'on ne parle que d'art nouveau, et des moyens de créer un art qui nous appartienne, il est bon de reposer ses yeux sur des œuvres calmes et fortes comme ce mausolée de Pasteur. Voilà, peut-on dire, l'art nouveau ; une œuvre dont l'architecte est le maître unique, dont il a pu régler lui-même toute la structure et l'intime harmonie. Songe-t-on aux frais relativement minimes de ce beau mausolée ? au temps si bref de son exécution ? Une année à peine a suffi : le 26 octobre 1895, M. Girault présentait à la famille de Pasteur son projet, adopté après quelques changements ; et, le 26 décembre 1896, les restes du grand savant étaient transportés rue Dutot. Nulle commission n'est intervenue ; il n'y a pas eu de concours ; tout

s'est traité entre la famille et l'artiste, qui a choisi lui-même ses collaborateurs. Et le goût d'un seul, joint aux indications discrètes, aux pieux désirs de la veuve et des enfants, a créé l'harmonie et la force de l'œuvre nouvelle ; et non seulement le goût, mais le dévouement, car tous ont travaillé avec la même ardeur et le même désintéressement, heureux de pouvoir élever à l'illustre mort un mausolée digne de sa gloire.

André PÉRATÉ.



LES
TAPISSERIES DE MALTE AUX GOBELINS
ET LES
TENTURES DE L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME

Le gouvernement anglais vient d'adresser à notre pays une demande qui met en évidence la haute estime dont jouit encore à l'étranger notre manufacture nationale des Gobelins.

Il désire faire réparer à Paris, dans l'atelier des Gobelins, les dix pièces de tapisserie tendues depuis deux siècles dans la grande salle du palais du gouvernement à Malte. Cette tenture historique, commandée par le grand-maître espagnol Raimon de Perrellos, a été exécutée, sinon dans la manufacture même, au moins par des artistes des Gobelins, entre les années 1695 et 1710. Elle représente les scènes de la *Tenture* dite *des Indes*, dessinées par François Desportes, d'après certains modèles exotiques offerts à Louis XIV. On ne connaît pas de série aussi complète et aussi bien conservée de cette suite célèbre, huit ou dix fois remise sur le métier au cours du XVIIIe siècle. Voici le titre des divers sujets d'après les documents contemporains : *les Pêcheurs, le cheval Isabelle, l'Indien à cheval, le Chasseur, le Roi porté par deux Maures, les Taureaux, le Combat d'animaux, le Cheval rayé, les Oiseaux, l'Eléphant et la Négresse.*

La largeur des panneaux varie de $2^m,92$ à 5 mètres ; la hauteur atteint $4^m,70$. Ce sont là des dimensions exceptionnelles, ne pouvant convenir qu'à de vastes galeries, à des salles immenses comme celle où se réunit le conseil supérieur du gouvernement à Malte.

Les exemplaires de cette première *Tenture des Indes* ne sont pas communs. On sait que le peintre Desportes fut chargé, une quarantaine

d'années après avoir donné les premiers modèles de cette suite, de les repeindre une seconde fois, car leur séjour prolongé dans les ateliers de tapisserie les avait complètement ruinés. Cette nouvelle édition de la *Tenture des Indes* fut exposée aux Salons de l'Académie de peinture de 1736 à 1740. Elle n'eut pas moins de succès que la précédente et, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, on ne cessa de la recopier aux Gobelins.

Presque toutes les pièces conservées aujourd'hui au mobilier national à Paris et constamment employées à décorer le grand escalier du palais de l'Industrie, au moment du Salon annuel, sont exécutées sur les modèles livrés aux environs de 1740.

Les premières peintures de Desportes se distinguent des autres par une exécution plus franche et plus mâle. D'ailleurs, presque point de modifications dans l'arrangement des scènes et dans les détails. A part la suite bien complète de Malte, nous ne connaissons guère d'autres spécimens de la première série que les panneaux décorant les salons de l'Académie de France à Rome.

C'est en 1726 que le duc d'Antin, alors Directeur des Bâtiments du Roi, adressait à Nicolas Wleughels, placé à la tête de notre Académie de Rome, vingt-six tapisseries des Gobelins destinées à garnir les salons de l'Académie récemment installée au palais Mancini, dans le Corso.

La correspondance du temps nous a conservé le souvenir de l'admiration que ces tapisseries, alors dans leur nouveauté, excitèrent par toute la ville de Rome. Ce fut une procession de cardinaux, de princes, de prélats, de grandes dames pour visiter les salles si magnifiquement décorées. L'envoi du duc d'Antin comprenait trois séries distinctes : dix portières, six pièces de l'*Histoire du Roi* en basse lisse, et dix panneaux de la première *Tenture des Indes*, dont deux sujets doubles. Une partie de ces dernières tapisseries est encore placée dans les appartements de réception du palais Médicis. La série paraît moins complète qu'à Malte ; mais, comme on l'a remarqué plus haut, c'est le seul échantillon qui nous reste des premiers modèles de Desportes ; ils offrent, à ce titre, un intérêt considérable.

Le gouvernement de l'île de Malte, après avoir mûrement étudié la question et pris l'avis des personnes les plus compétentes, a sollicité de la France l'autorisation de faire réparer la belle tenture qui lui appartient dans les ateliers de la manufacture des Gobelins. Il multiplie les précautions les plus

minutieuses pour que cet envoi précieux ne coure aucun risque pendant le voyage. C'est, on le voit, un véritable honneur pour notre manufacture nationale que d'être chargée, dans de pareilles conditions, de cet important travail.

Ne se décidera-t-on pas enfin à prendre des mesures efficaces pour sauver d'une destruction complète la merveilleuse collection de nos tapisseries appartenant à l'État qui vaut bien, assurément, la tenture exécutée sur les ordres du grand maître Perellos ? Attendra-t-on, pour suivre l'exemple du gouvernement anglais, que la ruine soit complète et qu'il n'y ait plus de remède ?

Mais c'est une question trop grave, pour être incidemment abordée. Nous y reviendrons prochainement en lui donnant tout le développement qu'elle comporte.

J. G.

VITTORE PISANELLO

A PROPOS DE LA NOUVELLE ÉDITION DE VASARI

Publiée par M. VENTURI

Une nouvelle édition des *Vite* de Vasari, le vénéré créateur de l'histoire de l'art ! J'avoue qu'à la lecture du prospectus l'entreprise m'a paru prématurée, venant si tôt après l'édition donnée par Gaetano Milanesi (1878-1885). Certes, le travail du regretté surintendant des Archives d'État de Florence n'était point parfait ; malgré son érudition si vaste et si sûre, Milanesi n'avait pas pu tenir suffisamment compte des découvertes de la science allemande. N'importe : il avait ajouté tant de trouvailles personnelles à l'œuvre de ses prédécesseurs ; il avait résumé avec tant de conscience les travaux de ses contemporains italiens ; bref, il avait réalisé un tel progrès sur les éditions antérieures, qu'un quart de siècle ne me paraissait pas de trop pour préparer une refonte véritablement digne de ce nom.

Une inspection sommaire du premier volume publié par M. Venturi n'a pas tardé à me rassurer pleinement : le directeur général des Musées et Galeries du royaume d'Italie, l'historien de l'École de Ferrare, le travailleur infatigable qui déploie une activité si féconde à la fois comme administrateur et comme érudit, avait trop d'expérience pour s'attaquer à une tâche chimérique. Il s'est donc proposé, non de réimprimer purement et simplement le texte de Vasari, depuis le commencement jusqu'à la fin, mais de détacher de son recueil les biographies les plus marquantes et de les compléter par des documents contemporains ou des notes critiques, ainsi qu'à l'aide d'une illustration dont la richesse — je le proclame — piquera l'émulation des plus libéraux d'entre nos éditeurs d'art parisiens. Pour débuter il nous offre, en un superbe in-quarto, édité chez Sansoni, à Florence, la monographie de deux illustres peintres du XVe siècle, le pieux et suave Ombrien Gentile da Fabriano († 1428), l'ingénieux et piquant Véronais Vittore Pisanello († 1451).

Pour donner une idée de l'abondance des additions faites au texte original, une simple statistique suffira : la réimpression des biographies de Gentile et de Pisanello (et encore M. Venturi a-t-il, fort judicieusement, reproduit le texte de la première comme de la seconde édition [1]) remplit en tout quatre pages ; le commentaire de

[1] M. Venturi caractérise avec autant d'esprit que de justesse la manière de travailler de Vasari : « Dans la première édition, dit-il, il se montre au milieu de son atelier, en vrai artiste, avec des taches de couleur sur les mains et sur les vêtements ; dans la seconde, se révèle un lettré, au maintien composé et grave. Dans la première, le langage affecte une forme colorée et vive, qui s'efface et se décolore ensuite dans ses périodes pleines et rondes, à la classique. Dans la première, il évite les citations : dans la seconde, il prodigue les informations fournies par les artistes ses pairs, par

M. Venturi en remplit plus de cent vingt! A ce compte — et ce n'est pas moi qui m'en plaindrai — le nouveau Vasari comprendra pour le moins une centaine de volumes. Tant mieux : à une seule condition, c'est que M. Venturi ne nous fasse pas trop attendre.

A ceux qui ont suivi les travaux de M. Venturi, je n'apprendrai rien en ajoutant qu'en vrai homme de science il fait preuve d'une réserve louable à l'égard des conjectures, dont certaine École a si étrangement abusé dans les derniers temps. Assurément il ne s'interdit pas de changer les attributions reçues, d'inscrire sous les tableaux de nouveaux noms à la place des anciens : mais il le fait avec modération, en s'appuyant sur de bonnes et solides raisons, non sur des rapprochements futiles, non dans l'unique désir de faire valoir sa clairvoyance. Il est rare que ses baptêmes ne soient pas consacrés par le « consensus » des hommes de bonne volonté. Il eût été à souhaiter — et M. Venturi ne m'en voudra pas de cet aveu — qu'il eût fait porter son effort, non seulement sur les peintures, mais encore sur les dessins de ses deux héros. Pour Pisanello en particulier, il n'a qu'ébauché le travail : le départ entre les dessins authentiques et les dessins douteux reste à faire tout entier. Espérons que le nouvel éditeur de Vasari nous donnera quelque jour un catalogue — véritablement critique — de ces centaines d'esquisses à la plume ou à la mine d'argent, qui, par la franchise et la précision du travail, rappellent à tout instant les incomparables crayons de Holbein, la gloire de la collection de Windsor.



Homme d'armes du recueil Vallardi.
(Musée du Louvre.)

Même si l'on fait abstraction de ce desideratum, le catalogue de M. Venturi ne comprend pas tous les dessins pouvant être attribués à Pisanello avec quelques chances de vraisemblance. C'est ainsi que je ne trouve nulle mention d'un dessin.

les académiciens, les savants, les révérends et les très doctes frères ; aux notes qu'il a recueillies lui-même il ajoute la moisson fournie par les imprimés, les manuscrits, les correspondances, perdant en simplicité ce qu'il a gagné en richesse, laissant là le béret de peintre pour endosser le manteau de docteur, mais conservant néanmoins, avec un certain scrupule, dans ses amplifications, les faits consignés sur l'ébauche primitive. »

pourtant archi-authentique — l'étude d'un ours et d'un lion (pour le *Saint Hubert* de la National Gallery) — conservé au Musée de Cologne (j'ai fait reproduire et publierai incessamment cette pièce curieuse). Nulle mention, non plus, d'un autre dessin, plus caractéristique encore : un bouc, conservé à Chatsworth ; ce second dessin a cependant été photographié par Braun ; il est vrai que c'est sous le nom de Léonard de Vinci !

Mais convient-il d'insister sur quelques lacunes, en présence d'une moisson si riche ! C'est à pleines mains que M. Venturi sème les découvertes : ici, il prend la défense de l'autographe de la collection Fillon que j'ai publié jadis dans mes *Arts à la Cour des Papes* et dont j'avais été amené depuis à suspecter l'authenticité ; je ne demande pas mieux que de me rendre aux raisons de mon honorable contradicteur. Ailleurs, il démontre que ce texte napolitain : « Sculpture Aenee Pisani », que l'on avait traduit par sculpture d'Énée de Pise, doit être lu « sculpture enee Pisani », c'est-à-dire une sculpture en bronze de Pisanello. Puis c'est l'identification du Toscanello, dont Pisanello a reproduit les traits, avec le secrétaire du duc de Milan, alors que l'on croyait avoir affaire à Paolo dal Pozzo Toscanelli, un des précurseurs de l'astronomie moderne, etc.



Croquis d'animaux pour la peinture du palais des Doges.
(Musée du Louvre.)

Un des points les plus obscurs et les plus irritants dans l'histoire de Pisanello est la genèse même de son art, ce naturalisme si primesautier et si pénétrant, se révélant brusquement au milieu d'Écoles toutes encore fidèles à la tradition du moyen âge. M. Venturi ne semble pas éloigné de rattacher Pisanello à son collaborateur Gentile da Fabriano, probablement un peu plus âgé que lui. Il invoque, à l'appui de sa thèse, la collaboration des deux maîtres aux peintures du palais des Doges et de la basilique du Latran, ainsi que des affinités de style : tous deux travaillent en miniaturistes plutôt qu'en peintres ; la Vierge de Pisanello, à San-Fermo, se rapproche de celles de Gentile, aux Musées de Berlin, de Pérouse et de Pise, etc. Ce ne serait donc pas sans un semblant de raison que Vasari aurait réuni en un même paragraphe les deux biographies.

Eu égard à la masse des dessins de Pisanello qui s'est conservée jusqu'à nous, on a peine à comprendre la rareté de ses peintures.

Ne serait-il pas possible de reconstituer, à l'aide des dessins du maître, l'une ou l'autre de ces pages dont la perte est à jamais regrettable ? J'ai tenté l'aventure pour la peinture du palais des Doges, et je demande au lecteur la permission de lui soumettre le résultat de mes investigations.

La scène, nous le savons par le témoignage d'un auteur contemporain, l'humaniste Fazio, brillait avant tout par son réalisme, par l'étrangeté des costumes exoti-

ques, tout comme par celle des attitudes. On y voyait, déclare Fazio, une foule considérable, composée de personnages au type et au costume germaniques ; entre autres un prêtre qui se fourrait les doigts dans la bouche, et des gamins qui riaient avec



Étude pour la peinture du palais des Doges.
(British Museum.)

tant d'entrain, que les spectateurs ne pouvaient s'empêcher d'en faire autant. Un auteur du xvie siècle, Sansovino, ajoute que Pisanello y introduisit le portrait du jeune André Vendramin (né en 1395), qui fut plus tard doge (1476-1477) et qui passait alors pour le plus bel adolescent de Venise.

Les peintures de la grande salle du palais des Doges — déjà fort endommagées à la fin du xv[e] siècle — furent remplacées à cette époque par celles des Bellini et de leur École. Celles-ci, à leur tour, disparurent dans le terrible incendie de 1577. L'on en était donc réduit, pour restituer par la pensée les compositions de Pisanello, au témoignage de Fazio, lorsqu'en 1883 M. Wickhoff signala, dans le recueil des dessins de Pisanello, ou recueil Vallardi, au Musée du Louvre, une esquisse pour l'ensemble de la scène (fol. 219)[1].



Tambourinier du recueil Vallardi.
(Musée du Louvre.)

Cette esquisse, que mon ami le baron Henry de Geymüller a bien voulu photographier à mon intention, est des plus sommaires. Elle montre, à droite, l'empereur assis sur un trône ; à gauche, sur trois rangs, des personnages également assis. Ce qui prouve bien que l'artiste a considérablement modifié la composition, c'est l'absence, dans cette esquisse, de l'épisode mentionné par Fazio : le prêtre se fourrant les doigts dans la bouche et les gamins qui se moquent de lui.

Il y a quelques années, M. de Tschudi signala de son côté, au British Museum, une esquisse, très soignée, pour la même peinture (au recto d'un feuillet dont le revers contient des études pour une bataille). Grâce à l'obligeance de M. le D[r] J.-P. Richter, je suis en mesure de placer sous les yeux du lecteur la reproduction de ce curieux document.

Le dessin du British Museum a pour cadre un portique gothique à colonnes, non sans analogies avec la façade du palais des Doges. Au sommet de l'arcade centrale, un écusson portant l'aigle impériale ; plus bas, au centre de la composition, sur un trône élevé de plusieurs degrés, un roi assis. Ce souverain étend la droite vers un jeune homme agenouillé à ses côtés, tandis que plus bas, du côté opposé, un autre personnage, un genou en terre, semble rendre hommage ; plus haut, du même côté, un troisième personnage, debout dans l'attitude du respect ; puis, à droite, un moine également debout ; enfin, entre et derrière les colonnes de la halle, à droite et à gauche, une foule de courtisans et un homme tenant un perroquet. Au pied des marches, trois chiens qui jouent. Au revers de ce dessin s'en trouve un autre qui

[1] *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1883, p. 21-23.

représente une bataille dans le voisinage d'un camp. La plupart des combattants sont à cheval. Au dessous, en marge, l'inscription : *Hups Merten* (Martin Hübsch ou Schœn).

Pendant l'intervalle compris entre l'exécution du croquis du Louvre et celle du croquis de Londres, la composition a subi une modification importante : le trône qui occupait, dans le premier, l'extrémité de droite, a pris place au centre; l'empereur, qui se montrait de profil, se montre de trois quarts.

Quoique plus complet que le croquis du recueil Vallardi, le croquis du British Museum ne forme très certainement qu'un acheminement vers la composition définitive. On n'y voit pas encore les motifs signalés par Fazio.

Plusieurs têtes du recueil Vallardi me semblent se rapporter à la peinture du palais des Doges. La tête de jeune homme (imberbe, de profil, tourné à droite) a peut-être servi d'étude pour le personnage debout, à gauche, dans le dessin du British Museum[1]. Il n'est pas impossible que d'autres têtes (fol. 115, 125, n° 1, vieillard de profil tourné à droite) se rattachent au personnage figuré à l'extrême gauche dans le même dessin. Quant au vieillard barbu, vu de protil (fol. 86), il a peut-être quelque parenté avec le personnage agenouillé au premier plan, et le personnage de protil (avec l'inscription : ESI), avec le personnage de l'extrême gauche. Citons encore, sur le même feuillet, le personnage de profil, tourné à gauche (fol. 72), et le jeune homme barbu (fol. 127).

En parcourant à nouveau, il y a quelque temps, le recueil Vallardi, mon attention a été attirée par un certain nombre d'études pour des hommes d'armes dans des attitudes plus ou moins mouvementées, sans application possible aux sujets de sainteté représentés par Pisanello (fol. 121 et suivants). Ce sont certainement des études pour les acteurs de la peinture du palais des Doges.

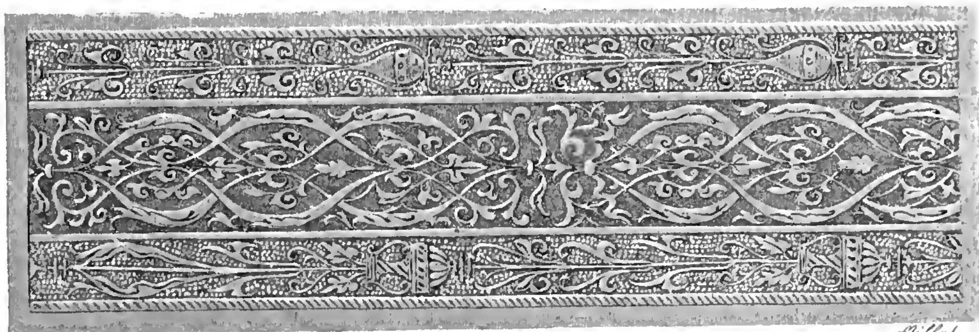
Dans la collection du duc de Devonshire, à Chatsworth (photographie Braun), je relève un portrait d'homme imberbe, de profil, avec une expression naïve, et un autre de face, nu-tête, riant béatement; tous deux probablement se rapportent eux aussi, à la peinture du palais des Doges. On voit en outre dans ce dessin, qui a été publié sous le nom de Léonard de Vinci, une étude pour le bouc couché au revers de la médaille de Cécile de Gonzague, en sens inverse du bouc du recueil Vallardi (fol. 205; Heiss, p. 26).

Le dessin du British Museum nous apprend quelle était la destination de l'aigle deux fois dessiné dans le recueil Vallardi[2] : cet aigle devait prendre place au sommet du portique sous lequel se tenait Frédéric Barberousse.

On voit, par ces exemples, combien de problèmes soulève, mais aussi combien de solutions apporte la nouvelle édition de Vasari. Puisse M. Venturi nous fournir bientôt l'occasion d'applaudir à la continuation du monument, dont, avec tant d'éclat, il vient de poser la première pierre.

[1] Gravé dans *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 143.
[2] Gravé dans l'*Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, t. Ier, p. 472, 644.

Eugène MÜNTZ.



COLLECTIONS PRIVÉES

UNE DAGUE DE LA COLLECTION RESSMANN

La grande dague que nous donnons ici est un ouvrage de Milan qui peut dater des premières années du XVIe siècle. Elle se recommande par sa belle conservation et elle est célèbre à bon droit parmi les amateurs d'armes, car il n'existe en aucun musée, non plus qu'en quelque collection particulière, une lame de cette époque qui ait gardé la même sincérité de poli. La teinte bleue, queue de paon, de l'acier n'a point passé, et l'or qui est incrusté dans les fines rayures creusées à la pointe dessine ainsi qu'au premier jour le dédale élégant des arabesques comme le ferme modelé des figures.

A considérer l'allure de celles-ci, on reconnaît vite la facture large et un peu maniérée, encore que ne sortant ni de la vérité ni de la grâce, des grands artistes du déclin de la Renaissance italienne. C'était l'époque où les maîtres les plus illustres ne dédaignaient point d'apporter à l'art décoratif l'appoint de tout leur talent, où Donatello modelait des poignées de glaive, où Léonard de Vinci composait des rondaches, où tous établissaient des motifs qui devinrent des poncifs courants dans les ateliers des forgeurs d'armes. Et, en même temps, dans cette dague, la perfection de la technique nous indique bien le temps où les Azziministes étaient en pleine possession des procédés de leur art. La technique de cette incrustation d'or, damasquinure ou niellure, est honnête et excellente; aucun faux trait, aucune bavure, ne viennent interrompre la continuité du décor.

Si l'on voulait trouver une épée pouvant accompagner cette dague, sans doute à jamais séparée du reste de sa ceinture, il faudrait aller au Musée de Cluny et considérer dans une des deux vitrines d'Edouard de Beaumont le glaive du marquis de

Pescaïre. Le parti architectonique et décoratif y est à peu près le même. Mais la lame du glaive, seule partie authentique, car la poignée est refaite, apparait travaillée d'une façon beaucoup plus grossière, et sa conservation est médiocre. Je voudrais plutôt unir cette dague à quelqu'une de ces épées, aujourd'hui disparues, dont le recueil de peintures, dit de l'Inventaire de Charles-Quint, conservé à Madrid, peut nous fournir le souvenir. Mais j'ai trop longuement parlé de ces armes, par ailleurs, pour y revenir aujourd'hui. Je me bornerai à faire remarquer que la structure lenticulaire du pommeau, le chantournage des quillons travaillés en doucines, le profil de l'anneau de côté, sont autant de caractères qui rattachent la dague de M. Ressmann aux épées dont la reproduction est conservée à l'Armeria de Madrid.

On remarquera la force de la lame, et aussi sa largeur. Si la longueur totale de l'arme est de 49 centimètres, celle de la lame est de 37, et sa largeur au talon est de 5 centimètres. Un pan creux à peine concave occupe le milieu dans toute la longueur et atteint jusqu'à la pointe. C'est là une disposition habituelle dans ces lames larges qui semblent plutôt faites pour l'ornement que pour la guerre. Peut-être aussi faut-il voir dans cette belle œuvre un couteau de chasse ? C'est là un point difficile à établir comme à fixer.

Si peu étudiées que soient les dagues, on peut dire que depuis le XIIIe siècle il a existé deux types, au moins, bien nets qui ramènent à eux la plupart des objets observés. Dans le premier, la lame élargie, à deux tranchants, a la même force que l'alumelle de l'épée dont elle n'atteint qu'un tiers en longueur. Dans le second, la lame fine, déliée, n'ayant souvent qu'un seul tranchant, et alors opposé à un dos épais, oscille dans sa section entre la forme du losange et celle du triangle isocèle. Sa longueur ne dépasse guère un pied. Souvent aussi cette lame subulée présente jusqu'à trois plans de retaille différents, de telle sorte que carrée au talon elle se termine en stylet triangulaire ou en carrelet fuselé. Parfois encore la pointe se renfle, se renforce brusquement en un perce-mailles pyramidal. Mais il convient de distinguer entre ces perce-mailles des types particuliers suivant les époques et les pays. Il y a là matière à beaucoup de confusion et les textes ne sont point toujours faits pour départager les chercheurs.

Les Italiens entendent par *sfondagiaco* ou *smagliatore*, s'il faut en croire le regretté A. Angelucci, une dague à lame très renforcée, arme de guerre s'il en fut, en usage aux XVe et XVIe siècles. Comme le nom l'indique, c'était une arme pour percer la maille, briser les cuirasses, tout comme le *panzerbrecher* allemand. Faut-il considérer les armes ainsi appelées comme des perce-mailles ? Je le crois. Mais doit-on assimiler toutes les dagues à lame épaisse et aiguë à cette catégorie de *sfondagiaco* ? J'en doute. Il y aurait là, comme dans les espèces zoologiques trop étendues, un départ à faire. Quand on voudra établir une classification scientifique des armes, il faudra créer de nouveaux termes et tomber, si possible, d'accord sur leur valeur. Quoi qu'il en soit, je propose dès aujourd'hui de faire rentrer les dagues, du type de celle que possède M. Ressmann, dans la catégorie des couteaux à plates et braquemarts d'une époque antérieure. Aux larges épées dites braquemarts correspondaient des dagues appropriées, des *glaviots* comme on disait au XVe siècle. Mais le mot *glaviot* s'entend aussi d'une petite arme d'hast. Je dirai à cela que le même mot désigne souvent une arme



G. Dujardin — Imp. Chasser

Dague Milanaise du XVIe

Collection Ressmann

de main et une arme d'hast, en tout cas c'est seulement quand elles ont un fer de même forme.

On ne me saura pas mauvais gré, j'espère, d'avoir employé le mot couteau. Et encore ferai-je remarquer que j'ai eu soin de dire, et couteau de chasse, et couteau à plates. Gay, dans son excellent *Glossaire archéologique*, a bien établi la valeur de ce mot couteau, et il n'a point omis les *couteaux à armer* dont il a donné une définition très nette. Il a oublié toutefois de signaler qu'au xviie siècle ce mot désignait le cimeterre qu'on porta, au caprice d'une mode assez courte, suspendu à la ceinture du costume de ville.

Aussi bien ne viens-je pas faire ici l'histoire des dagues, qui, pour être complète, nécessiterait aussi celle des bâtardeaux, passecordes et couteaux à la génoise auxquels, tout récemment, un antiquaire de Savoie, M. Ch. Buttin, a consacré une étude originale du plus grand intérêt. Je dirai seulement, pour finir, que les dagues de guerre devaient être robustes et d'une trempe excellente, car leurs usages étaient variés. En cas d'alerte elles servent aux cavaliers des postes avancés à desceller les pavés des rues pour édifier vivement des barricades, et cette manœuvre est soigneusement décrite par le chevalier de Malte Melzo, dont les théories furent illustres à la fin du xvie siècle. Ces dagues servirent encore à maintenir les chevaux pendant les haltes. On passera alors la rêne de bride dans l'anneau de côté de l'arme dont on fiche la lame en terre. Contre l'homme elle se manie comme épée de main gauche ou bien, tenue de la main droite, comme un poignard. Les traités d'escrime du vieux Marozzo montrent comment il faut s'en aider dans les combats corps à corps.

On remarquera que la dague de M. Ressmann porte, entre les deux figures dressées parmi les rinceaux, un cœur avec une rose à son centre. M. Castellani, archéologue italien, qui possédait jadis cette dague, fit remarquer que cet emblème existe sur le blason de la famille princière des Orsini. La beauté, le fini d'exécution de cette arme, rendent cette attribution très vraisemblable. Terminons en disant que l'autre face de la lame présente une femme nue, réplique à peu près exacte d'une semblable effigie repoussée sur un bouclier de l'Armeria de Madrid, exécuté par Frauenbryis le Vieux, en 1543.

Maurice MAINDRON.



PROPOS DE BIBLIOPHILE

Naguère, quand les livres anciens étaient encore seuls jugés dignes de préoccuper les collectionneurs, les conversations des bibliophiles portaient essentiellement sur les particularités bibliographiques : la bonne date, le véritable premier tirage, les exemplaires exceptionnels, etc. Aujourd'hui que la nouvelle génération pousse de toutes ses forces à une création très touffue de livres illustrés, c'est surtout des questions de *fabrication* que causent les bibliophiles, de la plastique du livre : art typographique, dessin (illustrations), gravure et tous procédés de reproductions des dessins, enfin reliure. La matière est vaste et intéressante.

Ainsi c'est par la bibliophilie que vient d'être actuellement soulevée une question susceptible de devenir capitale, et, en se généralisant, d'amener rien de moins qu'une révolution — heureuse — dans l'art de la gravure.

Suivez l'enchaînement des idées.

Comment est-il à désirer que soient illustrés nos livres, les livres faits spécialement à notre intention ? Il y a deux données : la planche hors texte et la vignette dans le texte. Cette dernière seule fait corps avec le livre, seule elle mériterait le nom d'illustration ; c'est l'illustration dans le texte qui, actuellement, réunit tous les suffrages.

A quel procédé d'exécution aurons-nous recours ? Ici le choix est encore entre deux : gravure en creux, gravure en relief. La gravure en relief, sur bois, avait triomphé pendant une trentaine d'années à dater de 1830 ; la gravure en creux, la taille-douce, eut son tour, accapara trente ans le livre et donna des chefs-d'œuvre, depuis le *Molière* de Perrin, de Lyon, 1864, jusqu'au moment actuel. A présent, par un effet de bascule inévitable, l'eau-forte est abandonnée, et le bois tend à une nouvelle floraison.

Mais quel bois ? Il y en a deux : le vrai, le bois restant dans la technique du bois, le bois dit *de trait* ou de *fac simile*, le bois *blanc et noir ;* — et le faux, le bois *de teinte* ou *d'interprétation*, ni noir, ni blanc, mais *gris*, morne, ennuyeux, visant à imiter et à concurrencer la taille-douce, puis arrivant à n'interpréter que des photographies, et cela par un travail à l'aiguille, de plus en plus ténu, impalpable, invisible à l'œil nu, si bien que l'on n'y aperçoit plus la main du graveur et que les gens du métier eux-mêmes s'y trompent et se croient en présence de simple *simili :* la simili, cet opprobre, qui sous prétexte d'exactitude dénature tout ; qui apporte non pas seulement la teinte grise, mais la teinte sale, et contre laquelle s'élèvent les cris de fureur et de dégoût de tout ce qui aime le livre !

Non moins que la *simili*, la pseudo-simili, l'apparence de simili obtenue de main d'homme par des tours de force (la singulière ambition pour un graveur !), le bois de teinte et d'interprétation a provoqué une violente et très intéressante campagne de réaction, dont le succès est dès aujourd'hui acquis.

Un célèbre bibliophile américain nous

écrit : « Ici, aux États-Unis, on n'a pas le sens du bois, nos graveurs ne visent qu'à imiter la photographie ! »

De tous côtés donc, on demande le retour au vrai bois, au bois de trait. Les plus habiles, les plus artistes des graveurs sur bois viennent de se syndiquer à cet effet, et de fonder une publication de combat et d'exemple : *l'Image*. On les a *interwievés*, ils ont répondu : « Nous voulons faire revenir le bois à sa vérité typographique, blanc et noir : à un texte typographique orné de façon claire, brillante, ferme, en opposition aux confuses et ternes images qui menaçaient de trop triompher ! » Ainsi parlent les Lepère, les Henri Paillard, les Clément Bellanger.

Là-dessus, Bracquemond a fait irruption dans la question, avec sa vigueur et sa rigueur ordinaires, et dans une *Étude sur la gravure sur bois* a posé ces principes, bons à être médités :

« Je veux qu'une estampe porte la marque non dissimulée du métier qui a servi à la mettre au jour ; qu'un bois soit bien un bois, franchement coupé par de belles tailles laissant leur réserve bien noire, et exprimant le dessin qui lui est naturel. Dans ces conditions, le moindre bois doit fixer l'attention. Et si le dessin que représente ce bois est d'un bon modelé, oh, alors ! c'est l'œuvre toujours rare !

« La vignette doit se lier au texte sans changer la couleur, la *matière* de la page. La page imprimée et illustrée doit offrir l'*unité de matière*, l'unité d'effet : la tenue du livre est à cette condition. La matière de la page, c'est le noir de la lettre et le blanc du papier ; la gravure doit être du linéament noir sur du papier blanc. La *teinte* apporte avec elle une matière étrangère, un corps étranger à celui de la lettre. »

C'est ici que la question se généralise et décuple d'intérêt ; Bracquemond ajoute :

« L'ÉLÉMENT FONDAMENTAL DE L'ESTAMPE, ce n'est pas le noir de l'encre, C'EST LE BLANC DU PAPIER. Les graveurs ont le tort de vouloir tout dire, tout exprimer ; *ils en mettent trop*, et se trouvent entraînés à couvrir de teintes toute la surface de leurs estampes. *L'encombrement de la totalité des blancs est la plaie de la gravure.* »

Ainsi la fameuse question du blanc du papier qu'il faut laisser jouer, soulevée à propos du noir, s'étend à la taille-douce.

Il y a aujourd'hui des éditeurs qui refusent, pour les bois, de payer les parties non gravées et occupées par de larges blancs !

Eh bien, il ne sera pas mince, le mérite de l'éditeur qui osera offrir désormais à ses interprètes de payer les beaux blancs plus cher que les noirs ! Il ne sera pas petit, le succès du graveur en taille-douce qui n'éteindra pas ses planches sous les glacis de tailles et les derniers travaux, et de nouveau, comme les grands maîtres, ne se privera pas d'entrée de jeu d'une ressource sur deux dont il dispose en tout ; qui en contraste avec le noir laissera — mais largement ! — jouer le blanc.

On finira par gagner cette partie-là. On a bien gagné déjà, avec la vaillante troupe de nos graveurs actuels, celle du retour de la gravure au pittoresque, à la liberté de la taille, à la couleur !

HENRI BERALDI.

CORRESPONDANCE

Une maquette de Michel-Ange.

Nous recevons de M. A. Pit, l'éminent conservateur adjoint du Musée de l'État à Amsterdam, une intéressante communication relative à la découverte qu'il a faite récemment dans la collection confiée à ses soins :

... Il s'agit d'une petite statuette en bronze, une fonte à cire perdue mesurant 19 centimètres en hauteur, qui se trouvait depuis longtemps dans les collections du Musée de l'État, et que je considère comme une œuvre de la plus grande beauté et du plus haut intérêt, comme j'espère le démontrer par la suite.

La statuette en question représente un David vainqueur. Le héros est tout nu. La jambe droite est légèrement relevée, dans le geste de poser le pied sur la tête du Goliath ; cette tête manque. Le bras gauche, avec la main faiblement courbée en arrière, aux doigts repliés, repose le long du corps, tandis que le bras droit, malheureusement cassé un peu au-dessous du poignet, se tient en avant ; apparemment il a dû tenir le glaive. La tête, coiffée d'une abondante chevelure, est tournée vers la droite.

Toute la figurine qui est celle d'un homme jeune encore, mais possédant déjà toute la vigueur de la virilité, respire la tranquille satisfaction de l'action accomplie, le repos après un effort qui n'en a pas trop coûté à l'énergie naturelle. Le geste du bras qui tient le glaive levé, après l'acte de la décollation, est surtout éloquent et superbe.

Vous devez savoir, monsieur le Directeur, peut-être pour l'avoir éprouvé vous-même, à quel degré l'œil est quelquefois dérouté après un long maniement d'objets hétérogènes, et combien on est parfois mal préparé par là même à un diagnostic juste. J'avoue qu'après avoir été exclusivement préoccupé de notre art hollandais cette figurine de la Renaissance italienne, tout impérieusement belle qu'elle soit, ne me parla pas trop clairement tout d'abord. Assez longuement j'ai tourné autour, reconnaissant le travail michelangelesque, sans toutefois oser aller plus loin. — Ce n'est que récemment que la sainte fièvre s'est emparée de moi, que l'objet se révéla et m'avoua son origine.

Je crois très fermement maintenant que nous possédons une œuvre du Maître lui-même et bien la maquette pour la grande statue en bronze du David qui fut envoyée, en 1408, par la municipalité de Florence à Florimont Robertet, le financier et le favori bien connu de Louis XII. Comme on sait, Robertet plaça la statue dans la cour de son château de Bury, près Blois. Elle a disparu depuis.

Mon regretté maître, M. Louis Courajod, dans un article publié dans la *Gazette archéologique* de 1885, à la page 77, avec son habituelle sagacité dans ces matières, a tenté, dans le but de reconstruire l'image de la statue perdue, une instructive analyse de quelques petits monuments, entre autres d'un bronze de la collection Palszhy, sans cependant en tirer des conclusions décisives. En effet, aucun de ces monuments ne ressemble suffisamment à l'unique reproduction, dessinée *de visu*, que nous avons du David du château de Bury ; je veux parler de la gravure de Ducereeau dans le tome II de ses *Bâtiments de France*. Là, le David est figuré, à deux reprises, dans la grande cour d'honneur dudit château. La statue, il est vrai, y mesure 6 millimètres seulement, mais l'attitude s'y trouve très nettement et clairement accentuée dans le bras qui correspond avec la jambe légèrement relevée, le David tient le glaive, levé en avant. Or, ce geste est identiquement le même que pré-

sente notre statuette. Je crois devoir beaucoup insister sur ce fait.

Un autre document sur lequel je m'appuie est le dessin de Michel-Ange qui se trouve dans les collections du Louvre et qui provient de la vente du roi de Hollande. Ce dessin a été reproduit dans le beau travail de M. Symonds : *The Life of Michel-Angelo Buonarroti* (Londres, John-C. Nimms, 1893). Il a été depuis longtemps reconnu par M. de Reiset pour être un premier croquis pour le David en bronze. Non seulement la pose générale serait ici un argument en faveur de notre thèse; mais un bras, esquissé à part et traité avec un soin tout particulier, présente dans les moindres détails une frappante analogie avec le bras gauche de la statuette d'Amsterdam.

Laissons donc, pour un moment, la question de savoir si notre statuette est bien réellement l'œuvre de Michel-Ange lui-même : les deux monuments que je viens de citer s'imposent et m'autorisent à avancer dès maintenant la thèse, que notre bronze est certainement l'image fidèle, perdue jusqu'ici, du *David* du château de Bury. Si vous me le permettez bien, monsieur le Directeur, je reviendrai plus tard sur la question de son auteur.

Agréez, etc...

A. Pit,
Conservateur adjoint du Musée de l'Etat, à Amsterdam.

De notre correspondant du Caire :

Les recherches archéologiques faites en Egypte pendant l'hiver 1896-1897 touchent à leur fin : elles ont été particulièrement fructueuses et semblent annoncer un réveil de l'action française, dans le domaine où elle fut autrefois l'initiatrice. A Thèbes, M. de Morgan a mis la dernière main à un travail considéré jusqu'ici comme présentant des difficultés insurmontables : dégager complètement la salle hypostyle du temple de Karnak, en consolider les gigantesques colonnes et rendre au monde savant le célèbre édifice de Séti Ier et Ramsès II dans son ensemble primitif. Cette tâche terminée, l'éminent savant a repris l'étude commencée par lui sur les monuments de l'époque préhistorique et des documents de la plus haute importance lui ont été fournis par une ample moisson de poteries et de silex taillés.

A Abydos, M. Amélineau s'est, lui aussi, attaqué avec bonheur au préhistorique. Déjà, l'an passé, il avait démontré qu'à Abydos, on pouvait remonter beaucoup plus haut que ne l'avait fait Mariette et retrouver la trace des dynasties fabuleuses, désignées dans les textes égyptiens sous le nom de règne des « *Shesou-Hor* » — les suivants d'Horus. Cette année, divers monuments, dont les inscriptions archéologiques sont à peu près indéchiffrables, sont venus confirmer cette découverte. Nous toucherons bientôt avec eux à ce qui pour l'Egypte était l'âge d'or.

A Antinoë enfin, le musée Guimet a poursuivi les travaux entrepris par lui l'an passé. Un temple de Ramsès II, resté jusqu'ici inconnu, avait été retrouvé l'hiver dernier, en plein cœur de la ville hadrienne. Cet hiver, les fouilles ont permis de reconnaître : 1° l'emplacement où, au cours de pèlerinages analogues à ceux institués en l'honneur d'Osiris, les fidèles, venus de toutes les villes d'Egypte, déposaient des vases d'offrandes; 2° les substructions d'une chapelle d'Aménophis IV (Khou-n-Aten); 3° un temple de granit dédié à Isis-Déméter; 4° un temple dédié à Sérapis.

A. G.

BIBLIOGRAPHIE

DES

OUVRAGES SUR LES BEAUX-ARTS

PUBLIÉS

EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

Pendant le premier trimestre de 1897[1]

ARCHÉOLOGIE. — HISTOIRE. — NUMISMATIQUE

Exploration d'anciennes sépultures dans l'Aisne et les départements limitrophes; par M. Théophile Eck, correspondant du ministère de l'Instruction publique, conservateur du musée de Saint-Quentin. *Paris*, Imprimerie nationale, librairie Leroux, 1er fascicule, in-8°.

L'Exploration des Ruines d'Antinoë et la découverte d'un temple de Ramsès II enclos dans l'enceinte de la ville d'Hadrien; par Albert Gayet. *Angers*, imprimerie Burdin. *Paris*, librairie Leroux, in-4°, 23 pages avec gravures.

Guide de Timgad (antique Thamugadi); par Albert Ballu, architecte en chef des monuments historiques de l'Algérie. *Le Puy-en-Velay*, imprimerie Marchesson. *Paris*, librairie Leroux, in-18 jésus, 76 pages et planches.

Guides en Algérie et en Tunisie, à l'usage des touristes et des archéologues.

Inventaire des monuments mégalithiques du département de la Manche; par Léon Coutil, président de la Société normande d'études préhistoriques. *Caen*, imprimerie et librairie Delesques, in-8°.

La Poterie aux époques préhistorique et gauloise en Armorique; par Paul du Chatelier, correspondant du ministère des Beaux-Arts et de l'Instruction publique. *Paris*, imprimerie Lahure; librairie Lechevallier. *Rennes*, librairie Plihon et Hervé, in-4°, 64 pages et gravures.

Titre rouge et noir.

Problèmes archéologiques; par Henri Thedenat, prêtre de l'Oratoire, membre résident de la Société nationale des antiquaires de France. *Nogent-le-Rotrou*, imprimerie Daupeley-Gouverneur, in-8°.

Le Sanctuaire de Baal-Saturne à Dougga. Rapport sur les fouilles exécutées à Dougga en 1893 par M. le Dr Carton, médecin-major. *Paris*, Imprimerie nationale, in-8°, 112 pages, avec figures et 4 planches.

Un fragment de poterie gauloise à représentation zoomorphique; par J. Déchelette. *Angers*, imprimerie Burdin. *Paris*, librairie Leroux, in-8° et planche.

Florence et la Toscane. Paysages et monuments; mœurs et souvenirs historiques; par E. Müntz. *Paris*, librairie Hachette et Cie, in-4°, VIII-520 pages et gravures.

Notes et Documents pour servir à l'histoire de l'art et des artistes dans le Barrois antérieurement à l'époque de la Renaissance; par L. Maxe-Werly, correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements à Bar-le-Duc. *Paris*, imprimerie Plon, Nourrit et Cie, in-8°.

[1] Ce relevé paraîtra régulièrement tous les trois mois, dans les numéros de janvier, avril, juillet et octobre.

Les numéros de février, mai, août et novembre contiendront une revue, aussi complète que possible, des travaux relatifs aux arts publiés, au cours du trimestre précédent, dans les revues françaises.

Enfin, nos lecteurs trouveront dans les numéros de mars, juin, septembre et décembre une revue analogue des revues étrangères.

Notice sur le cachet du sultan mogol Oldjaïtou Khodabendèd; par M. Siouffi. *Paris*, Imprimerie nationale ; librairie Leroux, in-8°, 19 pages.

Extrait du numéro de septembre-octobre 1896 du *Journal asiatique*.

Pièces rares ou inédites relatives à l'histoire de la Champagne et de la Brie, publiées par Alexandre Assier. II : *l'Art ogival en France et principalement en Champagne*, suivi des comptes de la cathédrale de Troyes au XIIIe siècle et d'un voyage de saint Bernard en 1147. *Paris*, librairie Lechevalier, in-12.

Tiré à 160 exemplaires numérotés sur papier vergé. — Nouvelle bibliothèque de l'amateur champenois.

Sceaux de l'ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem des langues d'Aragon et de Castille; par J. Delaville Le Roulx, associé correspondant national de la Société des antiquaires de France. *Nogent-le-Rotrou*, imprimerie Daupeley-Gouverneur, in-8°.

Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Nürnbergs; von Dr Berthold Daun. Mit Achtundvierzig Lichtdruckbildern auf zehn Tafeln. *Berlin*, W. Hertz, in-8°.

Die Bau-und Kunstdenkmäler des Herzogtums Oldenburg. Bearbeitet im Auftrage des Grossherzoglichen Staatsministeriums. I. Amt Wildeshausen. *Oldenburg*, Gerhard Stalling, in-4°.

A History of greek Art; with an Introduction chapter on Art in Egypt and Mesopotamia; py F. B. Tarbell. *London*, Macmillan and C°, in-8°.

L'Italico; Gaetano Previati, ferrarese e la illustrazione dei Promessi Sposi. *Roma*, Stab. tip. della Tribuna, in-4°.

Palestine Exploration; by John Irwine Whitty. Chiefly concerning the Discovery of Whitty's Wall at Jerusalem. *London*, Simpkin, in-8°.

Il Gigante; Patrizi Patrizio. Note storiche, aneddotiche e Cronache. *Bologna*, Nicola Zanichelli di Cesari, in-8°.

The sacred tree or the tree in religion and myth; by Mrs J.-H. Philpot. *London*, Macmillan, in-8°.

Illustrations from archeology.

The Castle of Vincigliata; Scott Leader. *Florence*, printed by G. Barbera, in-8°.

Die Tektonik der Geräte und das plastische Ornament des Altertums; von Karl Reichhold. *Berlin*, Georg Siemens, in-8°.

Medals by Giovanni Cavino, the « Paduan ». By Richard Hoe Lawrence. *New-York*, privately printed, in-8°.

Monnaies des comtes de Limburg-sur-la-Lenne; par le comte Th. de Limburg-Stirum. *Bruxelles*, J. Goemaere, in-8°.

68 p. et pl. hors texte.

PEINTURE. — GRAVURE. — DESSINS. — MUSÉES. — EXPOSITIONS

Le salon de peinture de Reims (1896); par Armand Bourgeois. *Châlons*, imprimerie et librairie Martin frères, in-8°.

Le crayon et ses fantaisies (sanguine, crayons noirs, crayon blanc, etc.); par G. Fraipont, professeur à la Légion-d'Honneur. *Paris*, librairie Laurens, in-8°, 72 pages, avec dessins inédits ou sanguines par l'auteur et 4 fac-similés de dessins en deux couleurs.

Le dessin à la plume; par G. Fraipont, professeur à la Légion-d'Honneur. *Paris*, Laurens, in-8°, 71 pages, avec 50 dessins inédits de l'auteur.

L'Œuvre d'Auguste Boulard; par Léon Maillard. *Paris*, imprimerie Chamerot et Renouard ; librairie Floury, in-4°, 68 pages et gravures.

Traité de la gravure à l'eau-forte. Texte et planches par Maxime Lalanne. *Châteaudun*, imprimerie de la Société typographique. *Paris*, librairie Lamour, 6e édition, in-8°, XI-112 pages et planches.

La Photogravure facile et à bon marché; par l'abbé J. Ferret, curé de Bobigny (Seine). *Paris*, imprimerie et librairie Gau-

thier-Villars et fils, 2ᵉ édition, revue et corrigée, in-16, VI-47 pages.

Bibliothèque photographique.

Le Musée national de Versailles. Description du château et des collections; par Pierre DE NOLHAC, conservateur du Musée national de Versailles, et André PERATÉ, attaché à la conservation du Musée. *Paris*, Braun, Clément et Cie, éditeurs, in-8, 400 pages et 110 planches en typogravure d'après les originaux.

Exposition (treizième) des peintres impressionnistes et symbolistes, chez LE BARC DE BOUTTEVILLE, 47, rue Le Peletier. Ouverture le 26 décembre 1896. Catalogue. Préface de M. Louis Roy. *Paris*, imprimerie et librairie Girard, in-16.

Exposition Eugène Clary, chez LE BARC DE BOUTTEVILLE, 47, rue Le Peletier. (1er février 1897.) Catalogue. Préface de L. Roger-Milès. *Paris*, imprimerie et librairie Girard, in-18 jésus.

Titre rouge et noir.

Catalogue du musée céramique de la Manufacture nationale de Sèvres; par Edouard GARNIER, conservateur du musée et des collections. Série D. Faïences. *Chartres*, imprimerie Garnier. *Paris*, librairie Leroux, in-8°, XLVI-636 pages.

Catalogue raisonné des tableaux et études de Vassili Verestchagin; exposés au Cercle artistique littéraire, 7, rue Volney. *Paris*, imprimerie Barnagaud, 12 janvier, in-18 jésus.

Exposition d'œuvres nouvelles.

Catalogue des ouvrages de peinture, dessin, gravure et sculpture des artistes vivants exposés dans les salons de la Société des amis des arts de Pau. (Trente-troisième exposition annuelle, 1897.) *Pau*, imprimerie Vignancour; les salons de l'exposition, in-8°, 55 pages et annonces.

Della Pittura italiana; Studii storico critici di Giovanni Morelli (Ivan LERMOLIEFF). La gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma. Prima edizione italiana preceduta dalla biografia e dal ritratto dell' Autore, e illustrata da 81 incisioni. *Milano*, fratelli Trever, in-4°.

La préface est signee Gustavo Frizzoni.

Der deutsche Cicerone; Führer durch die Kunstschatze der Länder deutscher Zunge. Von G. EBE. Architektur. *Leipzig*, Otto Spamer, in-8°.

New Booke of Drawings; invented and designed by John TIJOU. A fac-simile reproduction, with a brief account of the author and his works, by Z. Starke Gardner. *London*, Bastsford, in-fol.

Podrobnii slovar rousskikh Graverov. Dictionnaire des graveurs russes. Ouvrage posthume de D. A. Rovinski, publié par N. SOBKO. *Saint-Pétersbourg*, imprimerie de l'Académie des sciences, 2 vol. in-fol.

Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI; per G. B. CAVALCASALLE et J. A. CROWE. Volume settimo : *Pittori fiorentini del secolo XV e del principio del seguente.* Con 11 incisioni. *Firenze*, successori Le Monnier, in-8°.

Of the decorative illustration of books old and new by Walter CRANE. Fac-similes printed at the Chiswick Press. *New-York*, Macmillan, in-8°.

Catalogo della esposizione di belle arti. Festa dell' arte e dei fiori in Firenze. *Firenze*, Salvadore Landi, in-16.

SCULPTURE. — ARCHITECTURE

Histoire de la sculpture grecque; par Maxime COLLIGNON, ancien membre de l'École française d'Athènes. T. II : l'influence des grands maîtres du vᵉ siècle; le ivᵉ siècle; l'époque hellénistique; l'art grec après la conquête romaine. Ouvrage illustré de 12 planches hors texte en chromolithographie ou en héliogravure et de 360 gravures dans le texte. *Mesnil* (Eure), imprimerie Firmin-Didot et Cie. *Paris*, librairie de la même maison, in-4°, 719 pages.

Note sur une statuette en pierre de la Fortune assise; par Henry THÉDENAT, prêtre de l'Oratoire, membre résident de la Société nationale des antiquaires de France. *Nogent-*

le-Rotrou, imprimerie Daupeley-Gouverneur, in-8°, avec figures.

Le Parthénon et le génie grec; par Emile BOUTMY, membre de l'Institut. *Coulommiers*, imprimerie Brodard, *Paris*, librairie Colin et Cie, in-18 jésus, XXXV-303 pages et planche.

Statue de bronze découverte à Delphes. Note de M. HOMOLLE, membre de l'Académie. *Paris*, Imprimerie nationale, in 8° et 4 planches.

Sur une statuette de Voltaire par Jean Houdon; par P. E. MANGEANT, membre de la commission départementale des arts et des antiquités de Seine-et-Oise. *Paris*, imprimerie Plon, Nourrit et Cie, in-8° et gravures.

Le tombeau d'Alexandre le Grand et le tombeau de Cléopâtre; par Alexandre-Max DE ZOGHEB, membre correspondant de l'Institut égyptien. *Laval*, imprimerie Jamin. *Paris*, librairie Leroux, in-8°, 64 pages.

Une statue de sainte Cécile à la cathédrale du Mans; par Robert TRIGER. *Mamers*, imprimerie Fleury et Dangin. *Le Mans*, librairie de Saint-Denis, in-8°, 16 pages et gravures.

Architecture et constructions civiles; J. DENFER, architecte. *Paris*, librairie Baudry et Cie, in-8°.

Coup d'œil sur la cathédrale de Rouen aux XIe, XIIe et XIIIe siècles; par le Dr COUTAN. *Caen*, imprimerie et librairie Delesques, 2e édition, in-8°.

Le monument de Banville à Moulins. Discours prononcés à l'inauguration, le 31 mai 1896. *Moulins*, imprimerie et librairie Crépin-Leblond, in-16, 74 pages et planches.

A handbook of greek sculpture; by Ernest-Arthur GARDNER. *London*, Macmillan and Co, in-8°.

Illustrazione storico-critica della chiesa dei Pellegrini; monumento d'arte in Assisi. *Assisi*, stab. tip. Metastasio, in-8°.

La sculpture florentine. Les prédécesseurs de l'école florentine et la sculpture florentine au XIVe siècle; par Reymond MARCEL. *Florence*, Alinari frères, in-4°.

Architettura (l') nella storia e nella pratica. *Milano*, Francesco Vallardi, in-4°.

I. Degli stili nell' architettura, pel prof. Lugi Archinti.
II. Dell' ornamento nell' architettura, pel prof. Alfredo Melani.

The architecture of the Renaissance in Italy, a general niew for the use of Students and others; by William J. ANDERSON, of the royal Institute of British Architects. With fifty-four collotype and other plates and seventy-four smaller illustrations in the text. *London*, B. T. Batsford, in-8°.

Per la tutela artistica, con un elenco delle traccie di architetture antiche esistenti in Tortona; ARZANO ARISTIDE. *Tortona*, Adriano Rossi, in-16.

Handbook to gothic architecture, ecclesiastical and domestic for photographers and others. *London*, Hazell, in-8°.

Manuale dell' architetto, compilato sulla traccia del *Baukunde des Architekten* da distinti ingegneri e architetti, sotto la direzione dell' ing. architetto Daniele DONGHI. *Torino*, Unione tipographico-editrice, in-8°.

En cours de publication.

The story of architecture; an outline of the styles in all countries. *London*, Sampson Low, in-8°.

Il palazzo dei Dogi e l'officio regionale dei monumenti; opere di VENDRASCO. Note retrospettive. *Venezia*, C. Ferrari, in-16.

PHOTOGRAPHIE

Histoire et applications de la photographie, leçon d'ouverture du cours de photographie professé au Polytechnicum, par M. G. H. NIEWENGLOWKI, vice-président de la Société d'instruction populaire supérieure. *Paris*, imprimerie Noizette et Cie; librairie Desforges, petit in-8° avec portraits.

Lettres sur la photographie, spécialement écrites pour la jeunesse des écoles et les gens du monde; par E. GIARD. Composi-

tions et dessins de Georges Scott (de l'*Illustration*), Louis Berteault (de l'*Illustration*) et Moreno. Gravures sur bois d'Henri Thiriat (de l'*Illustration*) et Parys. *Paris*, librairie Mendel, in-4°, XIV-355 pages.

La photographie du spectre infra-rouge et étude des rayons Rœntgen; par Albert NODON. *Paris*, imprimerie Perret et Cie, in-8°.

La photographie et la photochimie; par G. H. NIEWENGLOWSKI, préparateur de chimie à la Faculté des sciences de Paris. *Evreux*, imprimerie Hérissey. *Paris*, librairie F. Alcan, in-8°, 288 pages avec 120 gravures dans le texte et une planche hors texte.

Bibliothèque scientifique internationale, XVIII.

La plaque photographique. *Propriétés; le Visible; l'Invisible;* par R. COLSON, capitaine du génie. *Paris*, librairie G. Carré et C. Naud, in-8°, IV-169 pages.

La théorie, la pratique et l'art en photographie. La pratique en photographie avec le procédé au gélatino-bromure d'argent; par Frédéric DILLAYE. *Paris*, imprimerie et librairie Larousse, in-8°, 400 pages avec 200 illustrations dont 13 phototypographies d'après des phototypes de l'auteur.

Traité théorique et pratique de photographie; par Alexandre CORMIER. *Paris*, librairie Garnier frères, in-18 jésus, 312 pages.

Die Fernphotographie; von F. Paul LIESEGANG. *Düsseldorf*, Liesegang, in-8°.

Die Kunst in der Photographie. Herausgegeben und Geleitet von Franz GŒRKE. Jahrgang I. *Berlin*, Julius Becker, in-fol.

Die Stellung und Beleuchtung in der Portrait-Photographie. Herausgegeben von Dr Franz STOLZE. Zweite Auflage. Erster Band, mit 139 Autotypien im Texte. *Halle* a. S., Wilhelm Knapp, 1897, in-4°.

ESTHÉTIQUE. — OUVRAGES DIDACTIQUES. — CURIOSITÉS CATALOGUES DE VENTES

L'art et la société; par CHARLES-ALBERT. Conférence faite le 27 juin 1896. *Paris*, bibliothèque de l'Art social; bureaux des Temps nouveaux, in-18, 56 pages.

Publications du groupe l'Art social.

Essai sur l'art contemporain; par H. FIERENS-GEVAERT. *Coulommiers*, imprimerie Brodard. *Paris*, librairie F. Alcan, in-18 jésus, 179 pages.

Bibliothèque de philosophie contemporaine.

De l'influence italienne sur quelques icones russes; par Alexandre BOUTROUE, associé correspondant national de la Société des antiquaires de France. *Nogent-le-Rotrou*, imprimerie Daupeley-Gouverneur, in-8° avec planches.

La Vie et l'Art. Sentiments et idées de ce temps; par Henry BORDEAUX. *Poitiers*, imprimerie Blais et Roy. *Paris*, librairie Perrin et Cie, in-16, 297 pages.

L'art de l'émail de Limoges ancien et moderne. Traité pratique et scientifique; par Alfred MEYER, artiste peintre de la Manufacture nationale de Sèvres. *Paris*, librairie Laurens, 2e édition, revue, corrigée et augmentée, in-8°, 152 pages et 8 planches.

L'enseignement des beaux-arts au Japon; par Ch. BRAQUEHAYE, ancien directeur de l'Ecole municipale des beaux-arts et arts décoratifs de Bordeaux, OKAKURA-KAKUZO, directeur de l'Ecole des beaux-arts de Tokyo, et Arthur ARRIVET, professeur au lycée supérieur de Tokyo. *Bordeaux*, imprimerie Gounouilhou, in-8°, 24 pages et planches.

Extrait du Compte rendu général du congrès de la Société philomathique de Bordeaux.

Les tapisseries de Raphaël au Vatican et dans les principaux musées ou collections de l'Europe, étude historique et critique, accompagnée de 9 eaux-fortes ou planches sur cuivre et de 125 illustrations reproduites directement d'après les dessins, cartons ou tentures de haute lisse; par Eugène MUNTZ, membre de l'Institut. *Tours*,

imprimerie Arrault et Cie. *Paris*, librairie Rothschild, grand in-f°, VIII-64 pages.

Traité des industries céramiques; par Emile Bourry. *Paris*, librairie Gauthier-Villars et fils, in-8°, 562 pages avec figures.

Un prototype inédit de la tapisserie d'« Artémise »; par le comte Ch. de Beaumont, inspecteur de la Société archéologique de Touraine. *Paris*, imprimerie et librairie Plon, Nourrit et Cie, in-8° avec gravures.

L'exposition nationale russe de Nijny-Novgorod; par M. Zbyszewski, de la Société des ingénieurs civils de France. *Paris*, imprimerie Chaix, 19, rue Blanche, in-8°.

Sur une table en mosaïque dite de Florence donnée par Louis XV, en 1748, au cabinet d'histoire naturelle du jardin du Roy; par M. E.-T. Hamy. *Paris*, Imprimerie nationale, in-8°.

La Triplice photographique des couleurs et l'imprimerie. Système de photochromographie Louis Ducos du Hauron. Nouvelles descriptions théoriques et pratiques, mises en rapport avec les progrès généraux de la photographie, de l'optique et des diverses sortes de phototirages, soit industriels, soit d'amateurs; par Alcide Ducos du Hauron. *Paris*, imprimerie et librairie Gauthier-Villars et fils, in-18 jésus, VI-488 pages.

Bibliothèque photographique.

Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques. Convention de Berne du 9 septembre 1886 et Acte additionel de Paris du 4 mai 1896. Textes et documents, publiés avec quelques observations par Charles Constant, avocat à la cour d'appel de Paris. *Paris*, librairie Pédone, in-8°.

Le Tsar à Paris en 1896. Décoration publique et privée; par Henri Daragon et Ernest Dons. *Paris*, imprimerie et librairie Jouve, in-16, 119 pages et 18 planches.

Catalogue d'affiches illustrées, anciennes et modernes; par MM. Andrieux, Paul Baudry, Ed. de Beaumont, Bellangé, Bertall, Calame, Cham, Charlet, Daumier, Daubigny, Gustave Doré, H. Emy, L. Français, Gavarni, Gigoux, Grandville, Tony Johannot, J.-A. Lorentz, Henry Monnier, Nadar, Célestin Nanteuil, de Neuville, Raffet, Félicien Rops, Thénot, Villeret, Viollet-le-Duc, Ancourt, Boutet de Monvel, Caran d'Ache, Jules Chéret, Chefart, Choubrac, Clairin, J.-L. Forain, Fraipont, Galice, André Gill, Gorguet, Grasset, Grevin, Guérard, Hope, Hugo d'Alesi, Emile Lévy, Luque, Maurou, Métivet, Ed. Morin, Orazi, Henri Rivière, Steinlen, Vibert, Vierge, Willette. *Paris*, librairie Sagot, in-8°, 112 pages avec 15 reproductions tirées hors texte.

Collection des Goncourt. Dessins, aquarelles et pastels du XVIIIe siècle. Œuvres de Baudoin, Boucher, Chardin, Cochin, Fragonard, Freudeberg, Greuze, Hoin, Huet, Lancret, La Tour, Lavreince, Liotard, Mallet, Moreau, Nattier, Oudry, Pater, Portail, H. Robert, Saint-Aubin, Vanloo, Watteau, etc., composant la collection des Goncourt. Précédé de : *les Goncourt collectionneurs*, par Roger Marx, et les Dessins du XVIIIe siècle de la collection des Goncourt, par Ph. de Chennevières. *Paris*, imprimerie Motteroz; Duchesne; Féral père et fils, in-4°, XXIII-176 pages avec gravures et fac-similé d'autographe.

Collection des Goncourt. Objets d'art et d'ameublements du XVIIIe siècle, composant la collection des Goncourt. *Paris*, imprimerie Motteroz; Duchesne, Mannheim père et fils, in-4°, 49 pages avec gravures et fac-similé d'autographe.

Beauty and Art; by Aldan Heaton. *London*, Heinemann, in-8°.

I. Beauty in form and colour. II. Decoration of the House.

Guida novissima della Certosa di S. Martini; Achille Migliozzi. *Napoli*, Lanciano e Pinto, in-16.

The Horse in art and nature; by Cecil Brown. *London*, Chapman and Hall, in-8°.

Introductory studies in greek art. With map and illustrations. *London*, Fischer Unwin, in-8°.

Kritische Studien zur Aesthetik der Gegenwart; Von Hugo Spitzer. *Wien*, Carl Fromme, in-8°.

La Funzione sociale dell' arte; opere di Max Nordau. *Torino*, fratelli Bocca, in-8°.

Nel campo dell' arte. Assaggi di critica; per PANZACCHI. *Bologna*, Nicola Zanichelli di Cesare, in-16.

I. Luigi Serra pittore. — II. Una Giornata a Parma. Il Corregio. — III. Della pittura storica. — IV. La letteratura et l'arte in Italia.

Venus and Apollo in painting and sculpture; Ed. by W. J. STILLMAN. *London*, Bliss, Portfolio in-fol.

Anatomie für Künstler; Zeichen und Turnlehrer. Text und 22 Tafeln in Farbendruck. Gezeichnet und lithographiert von Carl Brunner, Maler. *Cassel*, L. Doll, in-fol.

Manuale di prospettiva; Claudi CLODIO. (Riduzione prospettica delle superfici plane. — Riduzione prospettica dei solidi. — Prospettiva di figure Sotto un angolo dato. — Prospettiva dall basso in alto.). *Milano*, Hoepli, in-16.

Manuali Hoepli.

Decken-Malerein des ersten Corridors der Uffizien zu Florenz; Gemalt von Bernardino POCETTI. *Berlin*, Ernest Wasmuth, in-fol.

A descriptive catalogue of the Maiolica, an enamelled earthenware of Italy the Persian, Damascus, Rhodian, Hispano-Moresque and some French and others Wares in the Ashmolean Museum, Oxford Fortnum Collections, with illustrations. *Oxford*, at the Clarendon Press, in-4°.

A history of the Coldstream guards. from 1815 to 1895; by Lt-Col. ROSS OF BLADENSBURG. *London*, June, in-4°.

Avec illustrations et costumes coloriés par Neville R. Wilkinson.

The modern style. Recueil de meubles anglais et de décorations modernes. *Paris*, Ch. Schmid, un volume grand in-folio.

The royal house of Stuart; illustrated by a Series of forty plates in colours, drawn from *Relics of the Stuarts* by William Gibb. With an introduction by John Swelton and descriptive notes by W. H. St John Hope. *London*, Macmillan, in-fol.

Das Projekt der Jungfraubahn. Wissenschaftlich, technisch und finanziell Beleuchtet. *Zurich*, F. Schulthess, 1896, in-fol.

Die Türkische Armee und marine in ihrer gegenwartigen Uniformirung, dargestellt auf 12 Tafeln mit Abbildungen von Offizieren und Soldaten. Gezeichnet von R. KNOTEL. *Rathenow*, Max Babenzien, in-8° obl.

BIOGRAPHIES

Etude sur quelques artistes originaux. II : Henri Boutet, graveur et pastelliste. Catalogue raisonné; par Léon MAILLARD. *Paris*, imprimerie Chamerot et Renouard; librairie Floury, in-4°, 140 pages avec gravures hors texte.

Titre rouge et noir. Tiré à 560 exemplaires : exemplaire unique, imprimé au nom du souscripteur, sur papier des manufactures impériales du Japon, contenant un triple état de toutes les planches et 20 dessins originaux d'Henri Boutet.

Louis Courajod, paroles prononcées sur sa tombe par Henry THEDENAT, vice-président de la Société nationale des antiquaires de France. *Nogent-le-Rotrou*, imprimerie Daupeley-Gouverneur, in-8°.

G. Courbet : sa vie et ses œuvres; par A. ESTIGNARD. Illustré de 22 phototypies de la maison Delagrange et Magnus, à Besançon. *Besançon*, imprimerie Delagrange-Louys; librairie Delagrange et Magnus, in-8°, 119 pages.

Titre rouge et noir.

Galerie comique du XIXe siècle. Caricaturistes contemporains. *Versailles*, imprimerie spéciale. *Paris*, Strauss; Per-Lamm; G. Hazard.

Le peintre lorrain Claude Jacquard, suivi de : *Un protecteur des arts* (le prince Charles-Alexandre de Lorraine); par Albert JACQUOT, correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements à Nancy. *Paris*, librairie Rouam et Cie, in-8°.

Meissonnier (Jean-Louis-Ernest) (1815-1891), ses souvenirs, ses entretiens, pré-

cédés d'une étude sur sa vie et son œuvre ; par O. GRÉARD, de l'Académie française. *Corbeil*, imprimerie Crété. *Paris*, librairie Hachette et Cie, in-4°, 471 pages et planches.

Titre rouge et noir.

Renseignements intimes sur les Saint-Aubin, dessinateurs et graveurs, d'après les papiers de leur famille ; par Victor ADVIELLE, correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements. *Paris*, imprimerie Plon, Nourrit et Cie ; librairie Soulié, in-8°, 75 pages et gravures.

Richard Cosway, R. A. and his wife and pupils, miniaturists of the eighteenth century ; by George-C. WILLIAMSON. *London*, George Bell, in-4°.

La vie et les œuvres de Jean-Etienne Liotard, peintre et graveur, 1702-1789. Étude biographique et iconographique, par le professeur Ed. HUMBERT, M. Alphonse REVILLIOD et J. W. R. TILANUS. *Bâle* et *Genève*, Georg et Cie, in-4°.

John Russell, R. A., the prince of crayon portrait painters. By George C. WILLIAMSON, with an Introduction by Lord Ronald Gower with 101 illustrations, including two photogravures. *London*, George Bell, in-4°.

James R. N. Painters and their works : a dictionary of great artists who are not now alive, giving their names, lives, and the prices paid for their works at auction. Vol. I. *Aalst to Hayres*, vol. II. *Ibbestson to Rysbreyts*. *New-York*, Scribner, in-12.

PÉRIODIQUES NOUVEAUX

Artistic, journal littéraire, artistique et mondain, paraissant les 2, 12 et 22 de chaque mois, 1re année. *Paris*, imprimerie Duc, 16, rue Singer 2 col.

Courrier artistique du Midi, paraissant le lundi à huit heures du soir. *Toulouse*, imprimerie du Centre, 33, rue Lafayette, in-4° à 3 col.

Peinture, journal mensuel illustré, paraissant le 15 de chaque mois. 1re année. *Dijon*, imprimerie Berthoud, 15, rue Bossuet, in-8° à 2 col., 10 pages.

Image, revue artistique et littéraire, ornée de figures sur bois, paraissant tous les mois, n° 1. *Paris*, imprimerie Chambrot et Renouard, 4, rue des Petits-Champs, in-4°.

La Montagne. Revue suisse d'art et de littérature. Directeur : V. GRANJEAN. *Genève*, Ch. Eggimann, in-8°.

Revista de la asociacion artistico arqueologica barcelonesa. Director : D. Pelegrin CASADES Y GRAMAMES. *Barcelona*, Establecimiento tipografico de Vives y Susany, in-8°.

LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE GRAVURE

On sait les services rendus par cette intéressante association fondée en 1868, qui, à l'aide des seules cotisations de ses membres, est arrivée à publier, chaque année, deux ou trois planches de premier ordre.

L'an passé, elle avait pu adresser à ses participants *Hésiode et le Poète*, par E. Sulpis, d'après Gustave Moreau, puis la *Naissance de Vénus*, par Patricot, d'après Elie Delaunay.

Elle vient de faire à ses souscripteurs son premier envoi pour 1897, la *Fornarina*, par Danguin, d'après la célèbre peinture attribuée à Raphaël.

Nous sommes d'autant plus heureux de signaler les efforts de la *Société française de gravure* que notre but, pour être moins limité, est identique au sien, comme ses éminents collaborateurs sont les nôtres.

LE MOUVEMENT ARTISTIQUE

MUSÉES NATIONAUX

Liste des Dons faits pendant le premier trimestre de 1897.

LOUVRE

Département de la peinture.

Portrait de *Louis Lemaistre de Sacy*, attribué à Philippe de Champaigne, panneau de 0m13 de haut sur 0m09 de large. En avant, sur une tablette, on lit A° 1658, et presque effacés, d'une écriture très postérieure, les mots: *Le Maistre de Sacy*, et la date de sa mort 1684.

Don de **M. Rodolphe Kann.**

Dessin attribué à Rubens, préparé probablement pour la gravure et reproduisant la composition du Musée de Stockolm : *Suzanne et les Vieillards*.

Don de **M. Paul Houette.**

Réunion de Famille, tableau de Lenain, panneau de 0m32 sur 0m40 de large.

Douze personnes sont réunies dans une chambre, entourant un homme qui joue de la guitare; tous les personnages sont des portraits. — Signé à droite *Le Nain fecit* 1672.

Don de **M. Stéphane Bourgeois.**



Département de la sculpture du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes.

Le Dernier Jour de Pompéi, groupe bronze de Foyatier.

La Sieste, statue marbre du même.

Dons de **M. le général Deloye.**

Département des objets d'art, du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes.

Deux estampes japonaises : 1° *Scène d'acteur Torii-Kyomassou*, commencement du XVIIIe siècle.

2° *Paysage nocturne de Hiroshighé.*

Dons de **M. Bullier.**



Département des antiquités orientales et de la céramique antique.

1° Quatre stèles ou cippes ronds portant des inscriptions funéraires grecques, et deux bas-reliefs de calcaire chypriotes (guerrier, réunion de famille).

Don de **M. Tano**, agent consulaire à Larnaca.

2° Cône chaldéen du règne d'Entemena, monument donnant un synchronisme pour la plupart des monuments chaldéens du Louvre.

Don de **M. Noël Bardac.**

3° Collection d'anses d'amphores avec timbres.

Don de **M. Montaud.**



Département des antiquités grecques et romaines.

1° Miroir d'argent provenant de Boscoreale

Don de **M. le comte Tyszkiewicz.**

2° Coffret chétien trouvé dans la région d'Aïn-Beïda.

Don de **M. de Gournay.**

3° Collier de perles de verre trouvées dans les tombeaux de Thèbes.

Don de **M. Manolakos.**

LUXEMBOURG

1° Portrait du peintre *Lehoux* par M. Cormon.

Don de **M. Cormon.**

2° Vingt et une cires de Henri François, graveur sur pierres fines, cires qui sont les maquettes de ses principaux ouvrages, exposés au musée du Luxembourg.

Don de **Madame veuve François.**

Liste des acquisitions faites pendant le premier trimestre de 1897.

LOUVRE

Département de la peinture.

Portrait de *Bertin l'aîné*, peint par Ingres en 1832.

Ce portrait de Bertin, le chef-d'œuvre d'Ingres, n'est guère connu que par la gravure qu'en a faite Henriquet-Dupont. On l'avait vu deux fois, en 1874, lors de l'exposition des Alsaciens-Lorrains, et récemment à la galerie Petit. On en avait conservé l'impression d'une des pages magistrales de la peinture française au XIXe siècle. L'œuvre est trop célèbre pour que nous y revenions longuement. Disons seulement la joie que nous avons ressentie en apprenant que l'entrée de ce tableau au Louvre était définitivement consentie par les héritiers de Bertin. Il faut louer à la fois le désintéressement de la famille Bapst à laquelle les sollicitations ne manquèrent pas et les conservateurs du Louvre qui ont énergiquement poussé à l'acquisition.

L'œuvre est dans un état de conservation parfaite.



Département des dessins.

Vente Goncourt. — Chardin. Jeune homme jouant à la boule.

Idem. — Cochin. Portrait de femme en médaillon.

Idem. — Cochin. Séance du concours du prix Caylus.

Idem. — Gravelot. Jeune femme à sa toilette.

Idem. — Greuze. Portrait d'un jeune homme et d'une jeune femme.

Idem. — Portail. Portrait de l'artiste par lui-même.

Idem. — Portail. Femme en grand panier.

Département de la sculpture du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes.

1° Trois statues provenant de l'abbaye de Chantelle (Allier) représentant saint Pierre, sainte Anne faisant l'éducation de la Vierge (cette dernière figure ayant souffert) et sainte Suzanne. Pierre. Grandeur nature. Sculpture française de la fin du XVe siècle.

Ces saints sont les patrons de Pierre de Beaujeu, d'Anne sa femme et de Suzanne leur fille, mariée au connétable de Bourbon.

2° Maquette en terre cuite peinte représentant une vache couchée. Attribuée à Van de Velde.



Département des objets d'art du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes.

1° Un grand plat en faïence italienne du XVe siècle.

2° Seize carreaux de pavage italien. XVe siècle. Ces carreaux proviennent de Naples.

3° Quatre carreaux de pavage provenant de l'église de Brou. Ces carreaux sont ornés de délicates figures.

4° Une médaille en vermeil représentant l'électeur palatin Othon Henri. XVIe siècle.

5° Une lampe en bronze. Ouvrage italien de la fin du XVe siècle.

6° Deux plaques sculptées dans des pierres lithographiques représentant Démétrius et

saint Jean Chrysostome. Travail byzantin du XIIIe siècle.

7° Un émail de limoges représentant le chef de saint Jean-Baptiste.

8° Une Vierge en bronze. Travail italien de la fin du XVe siècle.

9° Epi de faîtage andalou. XVIe siècle.



Département des antiquités orientales et de la céramique antique.

1° Stèles araméennes, avec figures en style assyrien et des inscriptions funéraires.

2° Tablette royale avec le nom du roi babylonien qui a été le Rim-Sin.

3° Lot de tablettes en terre cuite chaldéennes et Babyloniennes.

4° Fragments de terre cuite provenant de Smyrne, époque hellénistique, IIIe et IVe siècles avant Jésus-Christ. Têtes reproduisant les principaux types de la plastique grecque antique.

5° Vase à surprise permettant par une pression du doigt de faire disparaître le liquide qu'on a versé (époque grecque).

6° Plaque de terre cuite représentant Ulysse sous les haillons d'un mendiant devant Pénélope (Ve siècle avant Jésus-Christ).

7° Deux vases grecs à figures noires du VIe siècle avant Jésus-Christ, dont l'un représente le combat d'Hercule et du Triton; l'autre formant appareil à douche, montre le combat d'Hercule et du lion de Némée (Béotie).

8° Disque en calcaire couvert de caractères grecs, qui donnent vraisemblablement des formules d'incantation magique (Chypre).

9° Terres cuites d'Egine.

Ces délicieuses figurines sont celles que nous reproduisons dans une planche hors texte et auxquelles M. Collignon consacre un article spécial sous le titre *Orchestre et Danseurs.*

10° Quinze objets en terre cuite provenant de Smyrne.

11° Quatre vases grecs de style géométrique trouvés à Thèbes en Béotie, et que l'on peut reporter aux VIIIe et VIIe siècles avant Jésus-Christ.

12° Idole de femme nue archaïque, en terre-cuite. Type très ancien trouvé en Grèce analogue à certaines idoles chypriotes.

Département des antiquités égyptiennes.

1° Un bélier en hématite, de l'époque saïte.

2° Déesse Mat en lapis. 2e empire thébain.

3° Cynocéphale en hématite de l'époque saïte.

4° Désse Sekhet en or.

5° Dieu Thot en terre émaillée.

6° Lion en cornaline. Ces trois dernières pièces de l'époque saïte (?).

7° Cynocéphale en terre émaillée. Epoque Saïte.



Département des antiquités grecques et romaines.

1° Deux verres de fabrication syrienne. L'un en forme de flacon avec irisation verdâtre, l'autre en verre jaune en forme de gobelet. Environs de Tyr.

2° Deux têtes en marbre blanc. Une de ces têtes est celle d'une femme demi-nature, coiffée à la Sapho et provenant sans doute d'un haut relief, trouvée en Béotie. L'autre tête également d'une femme est de grandeur nature, les cheveux sont rejetés en arrière. Grèce.

3° Partie supérieure d'une figure de Minerve en bronze dans une attitude de combat. Trouvée à Chryso près de Delphes.

4° Tête d'un Ptolémée à figure imberbe, ceinte d'un bandeau royal. Epoque grecque. Fouilles de Minieh (Egypte).

5° Tête imberbe de jeune Pan, à cheveux bouclés avec deux cornes naissantes. Fouilles de Minieh.

6° Un vase et une coupe en verre. Le vase est un cratère de dimensions exceptionnelles, et la coupe est à pied. Ces deux verres repris à la meule ont été trouvés à Canossa (Italie).

7° Fuseau (?) trouvé à Athènes. Cet objet en os tourné, élégamment travaillé est, vu ses dimensions, un votif.

8° Grande stèle funéraire grecque représentant deux hommes debout en costume militaire et se donnant la main. Trouvée à Athènes.

9° Grande tête de femme voilée, réplique de la Déméter de Cnide. Trouvée à Tralles.

Travail d'une grande liberté et d'une belle vigueur.

10° Petite tête d'homme imberbe. Sans doute le roi Eumène I[er], trouvée à Pergame.

11° Encensoir en bronze de l'époque byzantine trouvé à Tigranocerte (Arménie).

12° Osselet en bronze avec le nom de Polyclès gravé au pointillé. Grèce.

Chalcographie.

Deux planches gravées d'après Philippe de Champaigne. *Le Maistre de Sacy et Antoine Le Maistre.*

LUXEMBOURG [1]

Un portrait de Jules Jacquemart, peintre-graveur, par lui-même, aquarelle de 0m,25 de haut sur 0m,19 de large.

Le Maître est vu de face, coiffé d'un béret marin, le visage coloré encadré d'une barbe rouge.

En bas la dédicace suivante :

A ÉDOUARD LIÈVRE
SOUVENIR BIEN CORDIAL

Signé et daté : J. JACQUEMART, 1877.
MENTON

Avait appartenu à M. Barbet de Jouy, ancien Directeur des Musées nationaux.

VERSAILLES

Copie d'un tableau du XV[e] siècle représentant une partie de chape à la cour de Bourgogne.

Ce tableau est des plus curieux; il montre un des ducs de Bourgogne, probablement le duc Philippe au milieu de sa cour. Les ornements et les atours dont ces seigneurs sont parés sont très souvent cités dans les comptes de l'hôtel des ducs. La copie est du XVII[e] siècle, elle est assez habile, et a conservé le caractère de l'original dans une transcription d'ailleurs assez libre.

SAINT-GERMAIN-EN-LAYE

1° Trésor d'outils en bronze. Cachette découverte en 1896 à Porcien-Amblagnieu (Isère). Comprenant des haches, des poignards, des faucilles, une enclume, une scie en bronze, etc. Objet d'un caractère particulier, avec des affinités italiennes. Appartiennent à la seconde période de l'âge du bronze, vers 1 500 avant Jésus-Christ (?)

2° Dix faucilles en bronze, provenant d'une trouvaille de 300 pièces faite aux environs de Lons-le-Saulnier. Types divers. Troisième période de l'âge du bronze.

3° Cinquante-deux moules ou flans monétaires découverts à Grau (Vosges). Ces flans ont servi à couler des monnaies d'argent romaines du III[e] siècle. On a parfois considéré les objets de ce genre comme ayant appartenu à de faux monnayeurs; d'autres inclinent à les attribuer à des ateliers monétaires ambulants, à la suite des armées romaines.

4° Statuette en fer d'Artémis découverte à Mandeure (Doubs). Une des très rares statuettes en fer dont l'antiquité paraisse certaine (époque impériale).

[1] Il est bien tard pour revenir sur les incidents soulevés à propos du legs Caillebotte. Nous constaterons seulement que la construction d'un bâtiment nouveau et le placement de la collection dans une salle spéciale n'ont contenté personne. Les plus ardents amis de l'impressionnisme ont eux-mêmes trouvé le moyen de se plaindre sous le prétexte que leurs « maîtres » sont représentés par des tableaux d'une importance secondaire et qu'on a exposé dans une pièce relativement étroite des ouvrages qui ont besoin de beaucoup de recul et ne peuvent que gagner à être vus de loin.

En somme, il est tout au moins regrettable que l'État, distributeur d'un enseignement officiel, ait cru devoir donner place dans un de ses musées à des artistes dont quelques-uns ont bien pu posséder tels ou tels dons personnels, mais dont les œuvres sont à elles seules la négation de tout enseignement, et dont le principal mérite consiste à s'arrêter là où la difficulté commence. J. C.

5° Fibule circulaire mérovingienne en bronze et en or, découverte dans une nécropole de la Meuse près d'Avioth. Type connu.

6° Fragment de bague en fer avec chaton en agate sur lequel est gravé un navire. Trouvé sur la rive gauche du Doubs près de Mandeure. Objet très intéressant à cause de la représentation du navire, sur lequel est figuré un guerrier combattant.

CLUNY

Deux nouvelles acquisitions à signaler :

1° Un rétable du XII[e] siècle, de plus de 2 mètres de large sur près de 1 mètre de haut.

Ce rétable, en bois couvert de cuivre doré et émaillé, provient de l'abbaye de Saint-Denis; il fut apporté de Coblentz pendant les guerres de la Révolution. Il comprend six compartiments avec les douze apôtres assis deux par deux, et dans l'arcade centrale, le Christ bénissant. Les figures sont auréolées d'émaux champlevés.

2° Une paire de candélabres d'église, de 1[m],13 de hauteur, en cuivre battu doré et argenté, ornés d'émaux champlevés d'origine limousine.

MANUFACTURE DE SÈVRES

Il s'est fait quelque bruit autour de la *démission* de M. Chaplain, le maître graveur en médailles, qui vient de renoncer aux fonctions de directeur des travaux d'art. En réalité, il n'y a eu dans la situation de M. Chaplain qu'une modification d'attributions, bien simple à expliquer.

Lorsque le Ministre des Beaux-Arts fit, l'an passé, appel à son concours pour préparer la participation de la manufacture à l'Exposition de 1900, il était parfaitement entendu que l'éminent artiste ne recevait qu'une mission temporaire, et c'est sous cette réserve expresse qu'il accepta la fonction alors vacante; la meilleure preuve, c'est qu'il s'empressa de s'associer M. Sandier, architecte décorateur, à qui il avait le projet bien arrêté, dès lors, de laisser sa succession.

Et lorsque des modèles eurent été commandés, lorsque l'impulsion nouvelle fut donnée, M. Chaplain, qui avait pu apprécier de près les rares mérites de son collaborateur, demanda au ministre de le relever de ses fonctions trop absorbantes et de lui permettre de reprendre ses travaux personnels, acceptant de rester président de la section permanente du conseil de perfectionnement.

En résumé, pas de révolution, comme on l'a dit, mais une simple évolution. Le passage de M. Chaplain aura, du moins, été fécond en résultats, et le grand artiste n'aura plus désormais qu'à suivre les travaux dont il a été, pendant un an, l'initiateur.

VENTES

Le principal événement de ces derniers temps a été la vente de la collection Goncourt, qui a déjà donné un total de 1 million 162,952 francs.

La vente du baron Pichon se termine au moment où nous écrivons ces lignes.

Quant à la vente de la collection Bonnaffé, qui sera un événement artistique d'une tout autre importance, nous lui consacrons plus haut un article spécial.

EXPOSITIONS

Il est trop tard pour revenir à celles qui sont fermées aujourd'hui ; nous rappellerons seulement les principales à : Bruxelles, au musée moderne, celle du cercle « Pour l'art »; à Paris, celles de M. Jean Veber, puis de la Société l'*Eclectique*, chez Georges Petit ; de M. Eugène Clary chez Le Parc de Bouteville ; de M. Octave de Champeaux, au

cercle Volney; de M. Ladislas Slewinski, à la galerie Georges Thomas; de M. Dezaunay, à la galerie Moline, puis celle du peintre A. Mucha, à la Bodinière, qui n'était pas sans originalité, et qui a eu, en outre, le mérite de nous révéler Mme Sarah Bernhardt sous un aspect nouveau, celui de « préfacière de catalogue » présentant un artiste à « son cher public parisien » et lui prédisant « la célébrité ».

Une seule sera encore ouverte, quand paraîtra la *Revue*, c'est l'exposition de

La Société des Amateurs.

Cette Société, fondée l'an dernier par le comte Guy de La Rochefoucauld et par M. Fournier-Sarlovèze, est composée de la plupart des notabilités du monde parisien. Son second *Salon*, beaucoup plus considérable que le premier, est fort coquettement installé dans la galerie des Champs-Elysées; il a reçu, le premier jour, la visite de M. le Président de la République. Presque tous les exposants assistaient à l'inauguration : c'est dire que la réunion a été brillante.

La Société, comme son titre l'indique, ne reçoit que les ouvrages d'amateurs : aucun de ses membres n'est un professionnel du pinceau ou de l'ébauchoir, et un petit nombre seulement des sociétaires ont pris part à des expositions publiques. Non pas que les œuvres réunies aux Champs-Elysées soient indignes de figurer dans les Salons officiels : un grand nombre d'entre elles y tiendraient, au contraire, un rang fort honorable; les envois de la duchesse de Chartres, de la princesse de Polignac, de la comtesse d'Havrincourt seraient partout justement remarqués. Mais le principal intérêt d'une exposition comme celle-ci est de présenter un tableau très exact des tendances esthétiques du grand monde parisien, des amateurs qui constituent la clientèle la plus éclairée des peintres professionnels et qui, par leur rang, leur fortune en même temps que par leur goût, sont appelés à exercer sur la production artistique de notre temps une influence considérable. On ne peut que se féliciter, à tous les points de vue, de voir le nombre des collectionneurs et des amateurs initiés aux finesses et aux difficultés du « métier »; l'expérience personnelle est, à cet égard, le meilleur et le plus utile des renseignements.

Tous les genres, peinture, aquarelle, pastel, dessin, art industriel, sont largement représentés aux Champs-Elysées. Beaucoup d'exposants, et parmi eux plusieurs femmes, ont abordé avec hardiesse — et succès, — les difficultés du portrait. Dans la section de peinture citons l'énergique portrait du peintre Barrias par la duchesse de Polignac; le délicat visage de jeune fille exposé par Mlle Suzanne Fijan, qui révèle dans son *Orientale* les plus brillantes qualités de coloriste; la *Comtesse de Flandre* par la duchesse d'Ursel, un excellent portrait d'homme par la comtesse de Bertier, plusieurs toiles fort distinguées du vicomte de Rougé, toute une série de vigoureuses figures peintes par le comte Mniszech avec la sûreté magistrale d'un élève de Hals ou de Mirevelt, un beau portrait de femme par le baron Creuzé de Lesser.

Mais le pastel se prête infiniment mieux que la peinture à rendre le modelé de la figure humaine, à exprimer surtout la grâce délicate du visage féminin. Aussi le pastel est-il fort en honneur aux Champs-Elysées. Parmi les plus remarquables, nous ne pouvons que citer ceux de Mme Heilbronner, dont le talent dépasse de beaucoup celui d'un amateur; un savoureux portrait de femme par Mlle Ghislaine de Caraman-Chimay, qui expose aussi des intérieurs d'une très harmonieuse polychromie; un triple portrait de la comtesse de Mérode; une jolie étude, légère et souple, de Mlle de Luçay; un fort beau portrait d'enfant par Mlle de Plœuc, et deux figures hardiment modelées en larges hachures par Mlle Odette Pastré.

Peu de paysages, dans la section de peinture; la comtesse de Flandre a envoyé deux vues des Ardennes belges, dont l'une surtout, — une immense étendue vue du haut d'un sommet des environs de Bouillon, — est un admirable panorama merveilleusement dessiné et construit. Il faut mettre également hors de pair l'*Etang de Saint-Pierre* de Mlle Yvonne Armelle, une toile tout imprégnée de fraîcheur matinale qui contraste avec les tons robustes et chauds d'un pastel du même auteur, la *Hutte des Bûcherons*; le très lumineux *Effet de Soleil* de M. Becq de Fouquières, la *Rue d'Alger* de M. Deschellerins.

Les paysages à l'aquarelle sont plus nombreux; les *Bords du Doubs* et l'*Inondation* de la baronne d'Assignies, les *Souvenirs de*

voyage de la comtesse de Joybert; l'*Alhambra* de la comtesse de Kervéguen, également intéressant par la vigueur du coloris et la vigoureuse observation des formes monumentales; quatre charmants croquis des *Bords de la Seine* par la baronne Marochetti, de fort beaux paysages bourguignons de la marquise de Mac-Mahon, une agréable vue de la *Terrasse de Montaigne* par Mme Coppens de Lostende, la *Villa d'Este* et le *Palatin* de la comtesse de Revertera.

Du côté des hommes, M. Brinquant et le vicomte de Castex exposent d'excellentes scènes de chasse; M. Mazerat, un beau coucher de soleil sur le *Pont de Tolède;* le vicomte de Fossa, toute une suite de remarquables aquarelles parmi lesquelles nous aimons tout particulièrement, pour la fluidité du ciel, la justesse des blanches notes de pierre, jetées çà et là parmi la verdure, le *Chemin de Montalivet près Marseille.* Le *Soir sur le Nil*, du baron Hély d'Oissel, avec ses légers nuages roses, ses vols de flamants et la fine silhouette des palmiers lointains, n'est qu'une simple impression, mais charmante de grâce et de justesse. Les *Environs de Harfleur*, de M. la Garenne; la *Rue de Londres*, du comte de Saint-Georges; la *Forteresse de Ehrenbreitstein*, par lord Melville, méritent aussi une mention. Enfin les *Vues de Carlsbad*, du marquis de Voguë, révèlent un dessinateur remarquable et un aquarelliste d'une habileté consommée.

Ici, comme partout, ce sont les fleurs qui dominent dans la section des aquarelles. La duchesse de Chartres a exposé, en même temps que de belles natures mortes, des *Nigelles et Épis*, d'une harmonie jaune et mauve tout à fait rare et dont le dessin nerveux et sûr se détache fort heureusement sur la pâte à peine nuancée du papier à gros grains. La duchesse de Vendôme, Mme et Mlle de Kermaingant, la duchesse d'Estissac, Mme de Bellomayre, la comtesse de Cossé-Brissac, Mme Dehorter, la comtesse d'Havrincourt, la baronne Tristan Lambert, M. de Bourboulon, font preuve, dans leurs grandes aquarelles, du sentiment le plus décoratif.

Parmi les sujets de genre, il convient de citer les peintures du comte de La Rochefoucauld, les aquarelles de la baronne Seillière, les gouaches d'une observation si curieuse où M. Fournier-Sarlovèze a fixé quelques scènes de la vie élégante ou sportive, les types populaires de Mme de Schonen et les spirituelles fantaisies du marquis de L'Aigle.

La caricature a aussi sa place au Salon des Amateurs. M. Collinières de Nordeck, dans une aquarelle du plus riche coloris, a noté avec beaucoup de verve quelques silhouettes de joueurs de Monte-Carlo; certaines caricatures de M. Paul Lefaivre évoquent des souvenirs de Daumier; le marquis de Mun a encadré de fantaisies à la Tony Johannot d'amusants souvenirs de chasse; enfin, l'histoire de *M. Bizard, député de la Haute-Sarthe*, par M. Fournier-Sarlovèze, a quelque chose de la simplicité et de la bonhomie des croquis de Topfer.

Il faudrait signaler encore, pour être complet, les éventails de la baronne de Gartempe, de la comtesse Meunier du Boussay, de la marquise de Grollier, de la vicomtesse de Charencey, de M. de Juilly, de Mme de la Haye-Jousselin, les miniatures de la comtesse Montesquiou, les illustrations de la baronne d'Aligny, les sculptures de la baronne de Caix, de M. de Chardonnet, du comte de Ferrières et du comte du Passage; les meubles de la marquise de Barbentane, de Mme Deviolaine et de la vicomtesse de Sinéty; les paravents de la princesse de Broglie et du marquis de Forbin, les pyrogravures du comte de Cossé-Brissac, les broderies de Mme du Buit, les étains de la vicomtesse Suarez d'Aulain, les photographies si artistiques de M. Demachy. On voit qu'aucun genre n'a été négligé par la jeune société; dans cette exposition, aussi bien qu'au Champ-de-Mars, les applications industrielles de l'art ont pris la place qui leur est due et qu'on leur a si longtemps refusée. D. M.

Exposition de portraits de femmes et d'enfants.

Cette exposition, qui présentera un vif intérêt, s'ouvrira, le 23 avril, à l'Ecole des Beaux-Arts. Elle a été organisée sur le modèle des *fair women* et *fair children* qui avaient réuni, à Londres, en 1894 et en 1895, les portraits des plus belles femmes et des plus beaux enfants signés par les plus grands peintres, et obtenu un immense succès.

Nous sommes en mesure de citer dès à présent quelques-unes des principales œuvres :

La *Reine Margot* et la *Duchesse d'Étampes*,

de François Clouet, appartenant à la générale Lhériller.

La *Marquise Spinola et sa fille*, par Anton. Van Dyck.

Le *Blue Boy* de Gainsborough, au comte de Castellane.

Le *Johanna Bornabuoni* de Ghirlandajo, et la *Veuve*, de Greuze, à M. Léopold Goldschmidt.

Trois *Enfants*, de Franz Hals, à M. Jules Porgès.

Madame de Pompadour, pastel de La Tour, à la marquise de Ganay.

La *Marquise de Flavacourt* et la *Duchesse de Châteauroux*, de Nattier, au comte de Castellane.

Une *Femme*, de Rembrandt, à M. Jules Porgès.

Une *Jeune Fille*, de Reynolds, à S. A. I. Mme la princesse Mathilde.

Une *Femme*, de Rubens, à la duchesse de Doudeauville.

Voilà de bien grands noms, et d'artistes et d'amateurs ! Les uns et les autres sont pour contribuer à la réussite d'une exposition qui sera organisée par la *Société Philanthropique* au profit de ses œuvres.

Exposition des arts du feu.

Sous ce titre aura lieu, le 15 mai prochain, au Champ-de-Mars, une grande manifestation artistique et industrielle, préparée avec le patronage de l'Etat, de la Ville de Paris, de l'Union centrale des Arts décoratifs et d'un Comité spécial de Limoges.

C'est, en effet, dans cette dernière ville que l'exposition avait tout d'abord dû se tenir, sous le patronage de la municipalité; mais on a préféré la remettre à l'an prochain, afin de la faire concorder avec le concours régional qui a coutume d'attirer un grand nombre de visiteurs.

Nous aurons donc successivement deux expositions, celle de Paris, plus générale puisqu'elle comprendra *tous* les arts du feu, et celle de Limoges, plus restreinte, mais qui, faite sur le terrain même d'une des plus grandes exploitations industrielles spéciales, aura certainement des conséquences pratiques sérieuses : on a d'ailleurs compris que loin de se nuire, ces deux expositions se compléteront, et c'est ainsi que nous constatons l'adhésion du Comité de Limoges et celle de la plupart des fabricants de Limoges à l'exposition qui s'ouvrira prochainement à Paris.

Bien entendu, nous consacrerons des études spéciales à l'une et à l'autre.

Expositions prochaines.

A Rennes, pour le 2 mai; à Bourges, pour le 15 mai; à Toulouse, pour jusqu'à fin avril; à Charleville, pour le 20 juin; à Montauban, pour le 22 juin; à Munich (exposition internationale), pour le 1er juin.

On annonce également pour 1898 une grande *exposition d'art sacré, ancien et moderne*, qui s'ouvrira à Turin à l'occasion du centenaire d'événements religieux se rattachant à l'histoire du diocèse.

Le Saint-Père, désireux de donner à l'œuvre une marque d'intérêt, a bien voulu permettre l'exhibition des trésors du *Museo Borgiano*, si peu connu du public. Le promoteur de l'entreprise est le baron Manno, commissaire du Roi près le Conseil du Sceau; ses connaissances spéciales et le grand renom dont il jouit, dans toute l'Europe, parmi les adeptes de la science héraldique sont une double garantie des succès pour une exposition destinée à rendre de réels services à la cause de l'histoire de l'art.

Les Amis des Monuments. — Cette intéressante et utile société a donné, dans les derniers jours de mars, son banquet annuel, qui mérite d'être noté à cause de la protestation vigoureuse qui s'y est produite contre ce qu'un orateur a appelé le rapide et progressif enlaidissement de Paris.

M. Charles Normand, directeur de l'*Ami des Monuments*, a profité de l'occasion pour s'élever contre tous les projets attentatoires à la beauté de Paris et réclamer en faveur de ce qui est le patrimoine inaliénable de la capitale. Inutile d'ajouter que la *Revue* ne peut que s'associer à l'initiative de notre vaillant confrère, et que notre concours ne lui fera pas défaut.

LIVRES ET REVUES

Comment discerner les styles ?

Sous ce titre, M. Roger Milès vient de publier à la librairie Rouveyre un volume où sont classées méthodiquement toutes sortes d'objets d'art et de curiosités de types définis et dont les caractères spéciaux sont relevés dans des commentaires synthétiques.

Avec un scrupule qui l'honore, l'auteur s'est appliqué à ne donner que des reproductions parfaites de pièces dont l'authenticité était contrôlée, et les documents analytiques où chaque objet trouve, pour ainsi dire, son état civil, sont d'une rigoureuse exactitude et d'une précision qui en rend la lecture nécessaire et facile.

On peut affirmer que cette œuvre de patiente érudition et de goût sûr s'adresse à tout le monde, connaisseur ou non; indispensable comme un dictionnaire, en même temps que beau livre à feuilleter, elle sera un instrument précieux de consultation journalière, et deviendra une sorte de Manuel de la Curiosité.

⁂ Sous un titre botticellien et peut-être un peu bizarre pour l'aventure, MM. Jos. Schönbrunner et Jose Meder (de Vienne) publient le premier fascicule des dessins de l'*Albertine*. L'école française y est représentée au premier folio par un Martin Fréminet qui n'est peut-être pas ce que l'*Albertine* possède de mieux. Il est vrai que beaucoup de très médiocres choses déparent ce recueil d'un haut intérêt artistique, notamment de pseudo-Dürer, une tête d'homme donnée à Dumoustier et qui est un médiocre Lagneau, une tête de vieille pareillement. Quant au dessin de graveur allemand donné pour un Rigaud, il est impossible de l'admettre. Par contre *les Deux Sœurs* sont un assez joli dessin rehaussé par Boilly en 1797.

En réalité et eu égard à son aspect extérieur, ce livre donne une idée des opinions de nos voisins en fait de romantisme décoratif exubérant et intransigeant.

⁂ Les splendides crayons d'Holbein conservés à Windsor et qui avaient été autrefois publiés par Chamberlain à l'aide d'un procédé pénible de taille-douce en couleur, fournissent à la maison Haufstängel de Munich l'occasion d'un livre merveilleux auquel on ne peut guère faire qu'un reproche, c'est de laisser sans identifications ni vérifications les personnages représentés. Il eût été en effet fort intéressant, pour l'iconographie, de retrouver les noms justes des originaux. On est d'ailleurs étonné de comparer ces effigies aux portraits de Castle Howard jadis chez lord Carlisle, aujourd'hui passés à Chantilly, et qui sont de Jean Clouet. Le dernier portrait, celui de Nicolas Bourbon, a été gravé par Reverdy au XVIe siècle; l'éditeur peut donc enlever son point d'interrogation et cesser de douter.

⁂ M. W. Bode continue chez M. Bruckmann, à Munich, sa publication grand in-folio sur les sculpteurs de la Renaissance en Toscane. La livraison 28 est consacrée à Donatello, et à ses œuvres de bronze, *Antoine de Padoue*, *François d'Assise*, *sainte Justine*, *saint Daniel*, *saint Louis*, et *saint Prosdisomo*, tous au grand autel de l'église Saint-Antoine.

⁂ La librairie Lyon-Claessen de Bruxelles publie un fort intéressant ouvrage de M. Joseph Destrée, conservateur des Musées royaux d'art décoratif sur un manuscrit de la Bibliothèque royale : *les Heures de Notre-Dame d'Hennessy*. Ce manuscrit dû à Simon Bening est des plus curieux, il est bien l'œuvre d'un précurseur des van Ostade ou des Téniers. Le manuscrit date de 1530; il est fort rapproché, comme composition, du bréviaire Grimani, mais il a une particularité inattendue. Ce miniaturiste des Flandres a copié en 1530 *la Cène* de Léonard de Vinci, avec des différences cependant, car le Christ y tient un ciboire (Pl. XXXIII).

Le Directeur-Gérant : Jules Comte.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



LA TOGE ROMAINE

ÉTUDIÉE SUR LE MODÈLE VIVANT

La nature même de mon cours d'archéologie à l'École nationale des Beaux-Arts m'a amené à étudier le costume des anciens, aussi bien le costume des Grecs et des Romains [1] que celui des Égyptiens et des anciens peuples de l'Orient par une série d'expériences toutes pratiques, avec des pièces d'étoffe ajustées et drapées sur le modèle vivant. Plusieurs de mes amis, érudits ou artistes, qui ont bien voulu trouver à ces études sur le vif un certain intérêt de nouveauté et un degré particulier d'évidence, m'ont encouragé à faire connaître quelques-uns des résultats que j'ai obtenus. J'ai choisi l'étude de la toge romaine, comme une de celles qui pouvaient le mieux permettre de juger la méthode par la variété de ses applications. L'absence du modèle me privera sans doute de mon principal élément de conviction, mais je tâcherai d'y suppléer par des figures, dont le témoignage attestera que je ne décris aucun ajustement qui n'ait été produit en réalité sur la nature.

L'importance historique du manteau national des Romains a fait que, de très bonne heure, on s'est préoccupé d'en retrouver la forme et l'ajuste-

[1] Depuis 1863.

ment; mais ces recherches ne sont arrivées que bien lentement à un résultat satisfaisant. Leur lenteur tient à la diversité du but poursuivi par ceux qui ont tenté de résoudre la question, autant qu'au défaut d'ensemble dans les études auxquelles ils se sont livrés. Pendant que les érudits s'efforçaient avant tout d'expliquer les textes, les artistes se contentaient d'étudier morceau par morceau les plus beaux ajustements des statues romaines. On devait attendre beaucoup des acteurs, obligés par état à poursuivre la même solution dans un esprit plus pratique; cependant ils n'ont pas peu contribué à introduire dans le sujet qui nous occupe des traditions erronées. Persuadés que le but serait atteint s'ils produisaient de loin, sur la scène, l'illusion du costume romain, ils ont cherché avant tout un ajustement solide, dont les attaches fixes et les plis formés d'avance laissassent leur geste libre et leur esprit tranquille dans le feu du dialogue ou dans le débit des tirades. C'est ainsi que la toge de nos théâtres est devenue le plus souvent une sorte de baudrier ou de harnais, qui se passe en écharpe autour du corps et qui reste pendant cinq actes à la place où on l'a mis[1]. Pourtant, comment accuser les comédiens, quand on voit les savants eux-mêmes, des archéologues, des latinistes, croire que le manteau romain était un vêtement fermé, attaché par une ceinture, avec un trou pour la tête, une sorte de robe analogue à celle que nos professeurs et nos magistrats appellent encore aujourd'hui leur *toge!*

Sans vouloir faire ici la bibliographie de la toge, nous devons nommer au moins l'homme qui a démontré le premier l'absurdité de ce système et fait entrer la question dans la voie de la vérité. Le Flamand *Rubenius* était préparé par son éducation même à porter dans de pareilles études un esprit moins exclusif que ses devanciers et des yeux plus clairvoyants. On s'inquiète généralement assez peu de savoir qui était ce savant en *us*, dont on publia vers 1665, à Anvers, un traité en latin sur les vêtements des anciens[2]. Albert *Rubens*, pour l'appeler de son vrai nom, était le propre fils du peintre Pierre-

[1] Je parle d'il y a vingt-cinq ans, lorsque j'ai commencé ces expériences, à l'époque où régnait encore dans le costume de la tragédie classique ce que l'on appelait la *tradition de Talma*. Aujourd'hui le système dont je n'ai cessé de faire la démonstration orale, s'est quelque peu répandu dans les ateliers, au théâtre et jusque dans les livres. Avec des directeurs comme MM. Perrin et Claretie, avec des artistes aussi consciencieux, aussi soucieux de toutes les parties de leur art que M. Mounet-Sully et qu'un petit nombre d'autres, une transformation remarquable s'est accomplie. L'observation reste vraie toutefois pour les rôles secondaires. Elle n'est pas d'ailleurs une critique: le costume du théâtre est soumis à des nécessités spéciales et professionnelles; dans la plupart des cas l'apparence lui suffit, et il fait bien de s'y tenir.

[2] ALBERTI RUBENII, *Petri Pauli f(ilii), de Re Vestiaria veterum*. C'est une publication posthume, Albert Rubens étant mort, encore jeune, de la morsure d'un chien enragé.

Paul Rubens, du chef illustre de l'école flamande. Plusieurs fois même, à l'appui de ses opinions, il cite des monuments antiques recueillis ou dessinés par son père, dans le cours de ses voyages. Le peintre de la couleur et de la vie ne sera certes pas accusé d'avoir abusé dans ses œuvres du sentiment de l'antiquité ni de la tradition antique. Cependant on peut juger de l'intérêt qu'il attachait à l'étude du costume des anciens par ces recherches nées du mouvement d'études qui se faisait autour du maître, dans son atelier et dans sa propre famille.

Cependant il ne suffit pas d'exposer avec plus ou moins de vraisemblance la théorie de la toge; il faut l'appliquer sur la nature et pousser la question jusqu'à la reproduction matérielle de l'ajustement. C'est l'expérience que j'ai entreprise, non sans me dissimuler tout ce qui nous manquait aujourd'hui pour réussir dans une pareille tentative. D'abord, pour donner aux draperies l'accent de vérité qui vient du premier jet, il faudrait un modèle qui sût se draper lui-même, trouver et sentir les points d'attache du costume, qui fût consommé en un mot dans cet art, qui faisait partie à Rome de l'éducation de tout homme bien élevé. Il faudrait non seulement des toges taillées dans ces proportions justes et harmonieuses qu'un long usage peut seul faire rencontrer, mais les étoffes mêmes que les femmes romaines tissaient tout exprès et d'une seule pièce pour l'usage de la toge. Nos étoffes modernes, raidies par l'apprêt et par la régularité du travail mécanique, sont tout ce qu'il y a de moins convenable pour un pareil but. Sous ce dernier rapport cependant, les Expositions Universelles nous ont fourni des ressources inattendues, en nous procurant des étoffes d'Abyssinie, qui servent encore dans ce pays à composer un costume analogue au costume antique. Ce sont des tissus grossiers, fabriqués à la main, mais qui, par l'extrême souplesse de leurs plis et par la disposition de leurs bordures de couleur, ont souvent rappelé aux voyageurs la toge romaine. Il faut aller jusque-là, de nos jours, pour retrouver encore vivante la tradition des vêtements drapés des anciens. Toutefois, pour construire une toge avec ces étoffes africaines, j'ai dû tenir compte de la nature particulière et de la forme du manteau romain, question importante, sur laquelle je dois donner d'abord quelques explications.

I

ORIGINE ET FORME DE LA TOGE

Le mot latin *toga*, si l'on remonte à son acception primitive, veut dire simplement une *couverture*, une étoffe qui sert à couvrir. Nous voyons en effet que, chez les antiques tribus de souche latine, la toge, fabriquée dans la maison, avec la laine des troupeaux, fut longtemps l'unique défense du corps, pour les hommes comme pour les femmes, pour les enfants et même pour les esclaves, servant contre le froid, la pluie et le soleil, aussi bien que contre les traits de l'ennemi. Chaque soir, la même pièce d'étoffe, détachée et jetée sur le lit, devenait une couverture pour le sommeil : c'est pourquoi dans les rites des noces, où l'esprit formaliste des Romains conservait avec scrupule les traditions de la vie primitive, la toge du mari continuait à être employée pour couvrir le lit génial[1]. Il y a ici de curieux rapprochements à faire avec les plus vieilles coutumes de la Grèce. Pour les Grecs comme pour les Romains, la pièce d'étoffe dans laquelle ils se drapaient composa longtemps à elle seule tout le costume, avant l'introduction de la tunique cousue, dont l'usage leur vint de l'Orient[2]. De même, dans le costume homérique, la *chlaine*, manteau de laine des pâtres et des guerriers, servait aussi de couverture pour la nuit, et le langage ne savait pas distinguer alors deux objets qui, en réalité, n'en faisaient qu'un. C'est une concordance entre les usages primitifs des deux races sœurs, qu'il ne faut jamais manquer de signaler.

Le nom de la toge n'indiquant aucune disposition particulière, on peut supposer que sa forme la plus antique fut celle que donne de lui-même le métier à tisser, c'est-à-dire la forme rectangulaire. Mais, tandis que les Grecs restaient fidèles à ce type simple et primitif, les Romains recherchèrent de bonne heure une coupe plus compliquée. Il est certain que la toge romaine, à l'époque historique, avait pris une forme arrondie, et le Grec Denys d'Hali-

[1] *Cum in matrimonia convenitis, toga sternitis lectulos et maritorum genios advocatis.* (Arnobe, II, 68.) — *Præterea quod in lecto togas ante habebant; ante enim fuit commune vestimentum et diurnum et nocturnum et muliebre et virile.* (Varron, *Vita populi romani*, dans Nonius, 14, p. 540.) — *Et sexus omnis et conditio toga utebatur.* (Servius, *ad Æneidem*, I, 182.)

[2] *Viri autem romani primo quidem sine tunicis toga sola amicti fuerant.* (Aulu-Gelle, VII, 12.) — *Ex vetere consuetudine, secundum quam et Romuli et Tatii statuæ in Capitolio, et in rostris Camilli fuerunt togatæ sine tunica.* (Asconius, *ad Ciceronem pro Scauro*, p. 30, cf. Pline, *H. N.*, 36, 23.)



Fig. 1. — MANTEAU ÉTRUSQUE

Peinture d'un tombeau de Vulci.

carnasse nous apprend, dans les termes les plus précis, qu'elle était taillée en demi-cercle[1]. C'était par là qu'elle se distinguait des vêtements grecs, auxquels elle est souvent opposée par les auteurs ; aussi, toutes les fois qu'un personnage romain, dans un voyage ou dans une expédition, adopte les modes helléniques, lui voyons-nous reprocher, comme un outrage aux mœurs nationales, d'avoir abandonné la toge pour le manteau carré. Sous cette forme demi-circulaire, la toge était regardée comme originaire d'Étrurie ; tout au moins l'usage en était-il commun aux populations étrusques et latines.

Ne soyons pas surpris des liens étroits qui rattachent le costume à l'architecture, chez les deux grands peuples de l'antiquité ! Les Grecs, qui, dans le plan et dans les élévations de leurs édifices, ont toujours employé avec une prédilection marquée les formes rectilignes, laissent aussi à la pièce d'étoffe dans laquelle ils se drapent, les bords droits et les angles saillants qu'elle avait sur le métier : on sait quels effets admirables ils savaient tirer de ces formes élémentaires qui plaisaient à la simplicité de leur goût et à la netteté de leur esprit. Les Étrusques et les Romains au contraire, qui, de bonne heure, ont fait entrer l'arc dans le système de leur architecture et qui élevaient volontiers leurs temples sur un plan circulaire, arrondissent de même les angles de leurs vêtements ; ils obtiennent ainsi des ajustements plus riches et plus majestueux peut-être, mais d'un aspect moins franc et moins vraiment beau[2]. On s'étonnera au premier abord qu'il puisse y avoir quelque relation entre deux choses aussi différentes en apparence que l'édifice et le vêtement ; mais, en fait, le même goût a présidé à la construction de l'un et de l'autre. Le costume, quand il n'est pas régi par une mode capricieuse, rentre essentiellement dans le système architectonique d'un peuple et d'une époque ; il est la première et la plus intime des créations de l'art.

Pourtant il faut dire que, même chez les Grecs et surtout parmi les tribus demi-helléniques qui entouraient la Grèce, les manteaux de forme plus ou moins arrondie n'étaient pas sans exemple. Ils appartenaient à la classe des *chlamydes* ou manteaux courts, agrafés sur l'épaule, que portaient les soldats et principalement les cavaliers. Nous savons, par exemple, que telle était

[1] Πλὴν οὐ τετράγωνόν γε τῷ σχήματι....., ἀλλ' ἡμικύκλιον. (DENYS D'HALICARNASSE, III, 61, 62.) C'est de la même manière qu'il faut comprendre QUINTILIEN, *Instit. orator.*, XI, 139 : *Ipsam togam rotundam et apte cæsam velim.*

[2] Pour le parallèle esthétique entre la toge et le manteau grec, voir notre brochure : *Du principe de la draperie antique*, p. 35 (Didot), notice extraite du *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, au mot *Draperie*.

la forme des manteaux de la cavalerie macédonienne. L'espèce de toge courte appelée *trabée*, qui était anciennement en usage à Rome, devait être un vête-



Fig. 2. — Toge courte étrusque
Statue de bronze dite *l'Orateur étrusque*.

ment tout à fait analogue à ces chlamydes rondes. Les Saliens ou prêtres sauteurs du dieu Mars, vêtus d'un très ancien costume militaire qui remontait à l'âge des armes de bronze, la portaient encore agrafée comme une

véritable chlamyde. Décorée de riches broderies, parfois entièrement teinte en pourpre ou différemment ornementée de blanc, de pourpre et d'écarlate, la trabée était le manteau des rois et servait aussi de vêtement d'apparat aux flamines de Mars et de Jupiter, aux augures, aux chevaliers romains. Les monuments étrusques, qu'il faut toujours interroger avec soin, lorsqu'il s'agit des premiers siècles de Rome, nous montrent plus d'un exemple de cette toge courte. Parmi les peintures d'un tombeau de Vulci, publiées par feu Noël des Vergers [1], on voit un personnage, roi ou prêtre, occupé, à ce qu'il semble, à consulter les augures; il porte un magnifique manteau de pourpre, décoré de figures de guerriers brodées en couleur. Ce vêtement, sans être agrafé, est jeté autour des épaules, suivant un mode d'ajustement fort différent encore de celui qui prévaudra dans les monuments romains : c'est peut-être déjà une sorte de toge courte ou de trabée. (Voir fig. 1.)

Nous donnons plus loin, en cul-de-lampe, le revers d'un petit bronze étrusque du Cabinet des Médailles, souvent cité, avec vraisemblance, comme un exemple de la forme et de l'ajustement de la toge. Il représente un jeune guerrier aux jambes armées de cnémides, dans le mouvement caractéristique qui est comme le premier temps de cet ajustement. La coupe demi-circulaire est assez marquée; mais il ne s'agirait encore ici que d'une courte trabée, telle que la comportait le costume militaire [2]. (Voir le cul-de-lampe.)

Un autre exemple plus certain est la célèbre statue de bronze trouvée près du lac Trasimène et connue sous le nom de *l'Orateur Etrusque*, bien que la main levée de cette figure votive soit peut-être un geste d'invocation aux dieux plutôt qu'un geste oratoire. Le personnage porte sur sa tunique une toge très simple à plis droits et peu nombreux, descendant à peine à mi-jambe : ce n'est encore en réalité qu'une grande chlamyde ronde [3], mais drapée obliquement autour de l'épaule gauche, à la manière du manteau civil; or ce caractère mixte est précisément le principe de l'ajustement romain. (Voir fig. 2.)

La toge étroite de la première époque pouvait aussi envelopper les deux

[1] *L'Etrurie et les Etrusques*, pl. XXVII, cf. les photographies plus exactes de GARRUCCI (*Tavole fotograf. delle pitture Vulcenti, etc.*), d'après lesquelles nous donnons cette figure.

[2] Voir l'historique dans BABELON, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque nationale*, n° 938. Notre représentation, faite sur l'original, rectifie et complète les croquis imparfaits de CAYLUS, *Recueil d'antiquités*, t. VI, pl. XXIV, fig. 4, et de RICH, *Dictionnaire des antiquités*, au mot *Toge*.

[3] Les anciens avaient constaté eux-mêmes ces rapports entre la chlamyde et la toge; d'après une légende, qui reposait sur une étymologie des plus hasardées, le roi arcadien Timénos s'était le premier fait ainsi une toge de sa chlamyde : Ὃς πρῶτος τὴν ἑαυτοῦ χλαμύδα τοῦτον περιεβάλλετο τὸν τρόπον (ARTEMIDORE, II, 3, p. 134, 6.)

épaules; mais alors le bras droit, serré contre la poitrine, ne laissait plus agir que la main, qui passait seule hors du vêtement. C'est justement ainsi



Fig. 3. — Toge romaine étroite
Statue de marbre, prétendu Sénèque.

que les orateurs grecs de la vieille école se drapaient dans leur manteau; et les historiens nous rapportent que les antiques convenances imposaient la

même attitude grave et réservée aux orateurs romains, avant que Caïus Gracchus n'eût introduit dans l'éloquence politique, comme Cléon chez les Grecs, une gesticulation passionnée, qui fit sortir le bras de la toge[1]. Dans la suite les personnes qui affectaient un extérieur sévère, comme les philoso-

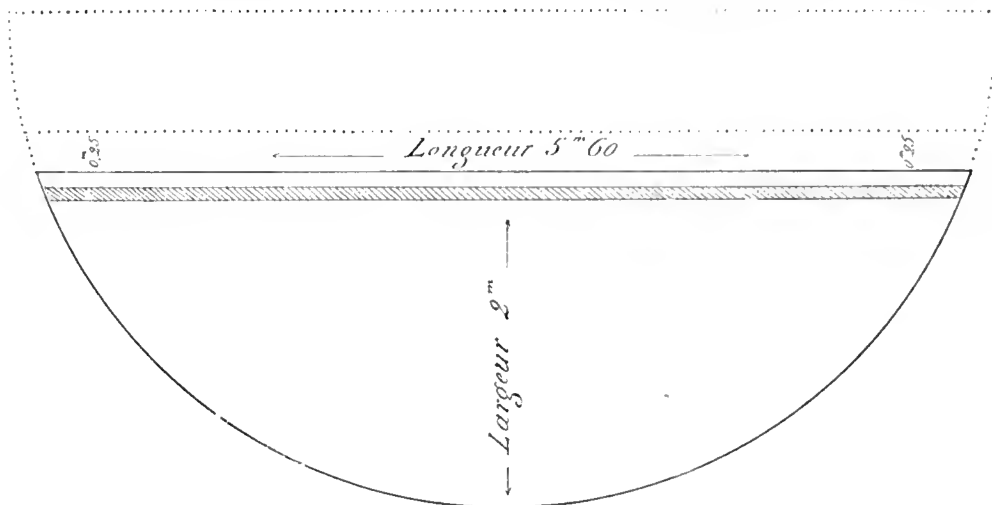


Fig. 4. — Forme de la toge

phes, conservaient volontiers cette manière de s'ajuster, qui exigeait une toge de proportions moins amples[2] : aussi ne faut-il pas s'étonner d'en retrouver un exemple dans la statue du Louvre, où l'on a voulu reconnaître, sans raison d'ailleurs, le portrait de Sénèque. (Voir fig. 3.)

Nous arrivons ainsi, par une sorte de progression historique, à la toge la plus ample et la plus compliquée, telle que les Romains la portaient pendant le dernier siècle de la République et au commencement de l'Empire. C'est un modèle de cette grande toge que j'ai cherché à reconstruire avec des étoffes d'Abyssinie et qui a servi à mes expériences. Elle n'a pas moins de 5m,60 de long, sur 2 mètres environ dans sa plus grande largeur[3]. J'ai tracé dans ces limites le plus grand arc possible, et j'ai obtenu un vaste segment de cercle, qui répond à un peu plus des 2 cinquièmes d'une circonfé-

[1] *Quorum brachium, sicut Græcorum, veste continebatur.* (Quintilien, xi, 138.)
— *Nam veteribus nulli sinus, perquam breves post illos fuerunt.* *Ibid.*, 137.)

[2] *Exiguæque togæ simulet textore Catonem.* (Horace. *Epîtres*, I, 19, 13.)
— *Arcta decet sanum comitem toga.... ...* (*Ibid.*, 18, 29.)

[3] Cette largeur, qui m'a été imposée par les dimensions de mon étoffe, est peut-être un peu faible avec 25 ou même 50 centimètres de plus, on aurait toute l'ampleur désirable.

rence de 6 mètres de diamètre. (Voir fig. 4.) De pareilles dimensions n'ont rien d'exagéré : Horace se moque d'un parvenu de son temps, qui balayait la Voie Sacrée avec une toge de 6 aunes ; nous sommes encore loin de compte [1].

Du reste la complication de cette espèce de toge vient uniquement de son ampleur, qui permet de la doubler en partie : pour la forme, elle ne diffère en rien des précédentes. Sur son bord antérieur, qui est parfaitement droit, j'ai conservé avec soin la rayure rouge tissée dans l'étoffe africaine ; elle nous représente la bande de pourpre, tissée à même, qui décorait la toge des magistrats romains. D'après les lois ordinaires du tissage, cette bande ne peut facilement régner que sur l'un des deux bords de la toge, sur le bord rectiligne, et non sur l'autre, où la toge était taillée (*cæsa*) et recevait une coupe demi-circulaire : c'est une observation toute simple, mais souvent méconnue, sur laquelle nous aurons à revenir pour en tirer des conséquences intéressantes. A plus forte raison ne faut-il pas découper ce même bord en un second arc de cercle, comme le veulent quelques traités sur le costume romain, qui donnent à la grande toge une forme elliptique [2]. La pratique démontre que c'est là une complication plus nuisible qu'utile au bel effet de la draperie. Aucune raison sérieuse n'autorise à s'écarter de la forme demi-circulaire, si clairement indiquée par Denys d'Halicarnasse.

[1] *Cum bis trium ulnarum togâ.* (HORACE, *Epodes*, IV, v. 8.)

[2] C'est la toge dite *de Talma*, dont on trouverait peut-être encore des modèles dans quelques ateliers. J'en employai d'abord une de ce genre, fabriquée par un vieux costumier, qui trônait, les jambes croisées, dans les combles du théâtre. Elle ne put jamais me servir, et je dus la faire découdre.

(*La suite prochainement.*)

LÉON HEUZEY



L'EXPOSITION

DES

PORTRAITS DE FEMMES

ET D'ENFANTS

A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

Le dernier roi de Bavière, dont les raffinements d'art et la magnificence rappelaient le Louis XIV de Versailles, voulut avoir dans son palais de Munich une galerie des plus jolies femmes de son temps. Les peintres des cours étrangères eurent donc à lui fournir les portraits des beautés régnantes : il s'en composa deux salles éblouissantes où le voyageur trouve une délectation inattendue.

La Société philanthropique vient d'offrir à Paris une surprise tout aussi princière ; les deux cents portraits de l'École des Beaux-Arts sont bien la vision la plus délicieuse dont des yeux de Français puissent se réjouir. La Société philanthropique nous avait habitués, depuis longtemps, à des expositions de charité d'un attrait et d'une élégance hors de pair, où l'initiative de haut goût de son président, M. le prince d'Aremberg, réalise, chaque fois, les plus beaux succès ; mais rien encore n'était comparable à l'émerveillante fête d'art de cette année. Montrer la femme dans l'œuvre des grands portraitistes, n'est-ce pas faire assister au spectacle le plus passionnant : le face à face de l'art avec la beauté individuelle. Et cette beauté ne se peint pas conventionnellement... comme l'autre ; elle ne relève d'aucune esthétique précise ; elle est soi, toujours variée, souvent insaisissable ; elle est faite de la physionomie, cette âme à fleur de peau, dont le jeu fugace désespère éternellement les maîtres, car, plus ils essayent de la fixer, plus elle leur échappe, et plus ils sentent combien elle est tout, les traits et la silhouette servant comme de cadre à ce centre de lumière vivante.

Pareille réunion de peintures physionomiques n'est-elle pas la meilleure

occasion de se remettre en mémoire les genres distincts des grands portraitistes de la femme ? Les maîtres vont nous résumer ici, en de parfaits exemplaires, leur sens de la féminilité et de la grâce de l'enfance.

Londres nous avait déjà donné l'exemple en 1894 et en 1895 par ses éclatantes expositions des *fair women* et *fair children*.

Avant tout, les organisateurs devaient tenir à faire figurer les grands noms, comme autant d'astres consacrés. Et puis, sur ce domaine du portrait,



Mlle DE HEILLY, NIÈCE DE LA DUCHESSE D'ÉTAMPES
École des CLOUET. (Collection de Mme la générale Lhériller.

où les plus modestes peuvent aller de pair avec les illustres, car il ne faut pour y exceller aucun de ces dons d'invention ni d'inspiration nécessaires à la grande peinture, l'intérêt peut être très vif, d'un concours général de... têtes d'expression, pour ainsi dire. Une peinture de Domenico Ghirlandajo, *Jeanne Tornabuoni* (appartenant à M. Léopold Goldschmidt), vient la première en date. Ghirlandajo était le peintre ordinaire des Tornabuoni. La puissante famille, alliée des Médicis, l'employa notamment à la décoration d'une des cha-

pelles de l'église de la Minerve, à Rome. Son étonnante netteté d'œil et de rendu se trouvait donc secondée de sa connaissance de ses modèles. Le portrait présumé de *Marguerite de Navarre*, par Antonio Moro (à M. Spiridon), est d'une précision bien particulière. Mme la duchesse de Doudeauville prête un Rubens de grande qualité. Deux Rembrandt, l'un de la collection de Mme Edouard André, l'autre appartenant à M. Jules Porgès, sont de la superbe manière attentive et large, pleine à la fois de la précision et du mystère du maître, en sa plus éclatante période. Van Dyck serait venu de lui-même à cette exposition, si l'on avait pu l'y oublier. La *Marquise de Spinola et sa fille*, prêtée par M. le comte Bony de Castellane, est l'une des productions les plus caractérisées du séjour de l'artiste à Gênes. La robe de velours cramoisi exprime toute la chaleur d'étoffe et la profondeur de gammes dont Van Dyck cherchait alors les recettes pour ses portraits italiens. Trois *Enfants*, de Frans Hals (à M. Porgès), seraient dignes de compter parmi les exemples les plus singuliers de la violence de facture réalisant la douceur d'expression. Une *Infante*, de Vélasquez, Vélasquez dont Frans Hals est un... cousin à la mode de Haarlem, figure également ici.

Une fois salués ces hauts maîtres, le visiteur entre dans la pleine série des portraits par les fines effigies de notre XVIe siècle français.

Mme la générale Lhériller a généreusement prêté de l'école des Clouet plusieurs précieuses petites peintures, dont on trouvera des reproductions au cours de cet article : *Marie Touchet* devenue Mme d'Entragues, puis la femme du seigneur de Chabot, Madeleine de Puyguyon, puis Mlle de Heilly, nièce de la duchesse d'Étampes. La question des Clouet en France, comme celle des Holbein en Angleterre, ne paraît pas devoir être résolue de longtemps; mais, devant les portraits de femmes du XVIe siècle, on remet volontiers au lendemain les curiosités d'attribution, car le charme vous gagne de ces figures, à suprême distinction, se détachant de délicats fonds verts, tantôt dans la profusion de leurs perles fines conturant les corsages, tantôt dans l'austérité des cornettes noires. L'artiste donnait aux physionomies une pensée de tête ou de cœur, dont ses modèles devaient assurément rayonner : on n'invente pas pareille acuité de vue ni de dessin pour des figures banales.

Pierre Mignard fut l'initiateur du portrait de grande mine dont le XVIIe et le XVIIIe siècle allaient se faire une magnifique loi. Choisi, dès l'atelier de Simon Vouët, pour être le maître à dessiner de la future grande Mademoiselle,

la fille de Gaston et de la duchesse de Montpensier, il connut tout de suite le haut monde où l'avenir le destinait à portraiturer. Ses vingt ans de séjour en Italie avaient semé des portraits nombreux, depuis la femme et les enfants de Hugues de Lionne jusqu'à la radieuse Isabelle d'Este, devenue Farnèse de Parme, et ce n'avait pas été sans lui valoir un renom en France. Aussi son retour, de Marseille à Fontainebleau, fut-il un véritable itinéraire d'ovations; les femmes se l'arrachaient : à Avignon, il peignit la marquise de Castellane, depuis marquise de Ganges, dont la beauté célèbre devait avoir une fin tragique; à Lyon, Mme de la Poüpe, Mme de Pernon, entre plusieurs autres. Une fois à Fontainebleau, ce fut le défilé ininterrompu de la Cour, et, pendant près de cinquante ans, Mignard verra se succéder, devant sa palette, toutes les renommées féminines du grand Versailles. Anne d'Autriche fut naturellement la première portraiturée. Elle avait des mains les plus parfaites du monde et ne les regardait jamais sans une secrète complaisance. Mignard commençait donc par la plus redoutable aventure... des mains de reine, car, comme chacun sait, les ciels dans les paysages et les mains dans les portraits sont les deux pierres de touche des maîtres. Il avait trop de science délicate pour n'y pas réussir, et la gravure de Nanteuil, datée de 1660, en témoigne pleinement. Ce fut bientôt le tour de la jeune Marie-Thérèse, puis la belle duchesse de Châtillon, Mme de Gouvernet, la comtesse de Fiesque, la célèbre comtesse de la Suse, les duchesses de Brissac et de Ventadour, Mlle de La Vallière, la comtesse de Grignan, Mlle de Fontanges.

Le *portrait de Mme de Montespan* fut pour Mignard l'occasion d'un de ses meilleurs ouvrages. Le modèle, fait de la beauté des déesses et de tout l'esprit des Mortemart, était comme un défi à la peinture. On peut juger ici de ce parfait chef-d'œuvre de la nature et de l'art (collection de Mme la marquise de la Guiche). La duchesse du Lude, Mme de Seignelay, la dauphine Victoire de Bavière, la comtesse de Feuquières, fille de Mignard, la duchesse de Foix, une Roquelaure pétillante, Mme de Maintenon, Mlle d'Aubigné, sa nièce, et combien d'autres, passèrent aussi devant son chevalet.

Malgré la multitude de ses portraits féminins, Mignard n'avait jamais eu d'attrait pour ce genre de peinture. Et il en donna plusieurs fois la raison en des termes où la galanterie était loin de pouvoir se trouver blessée. Il disait : « La plupart des femmes ne savent ce que c'est que de se faire peindre telles qu'elles sont ; elles ont une idée de la beauté à laquelle elles veulent res-

sembler : c'est leur idée qu'elles veulent qu'on copie, et non pas leur visage. »

La *comtesse de Clare* (collection de M. le comte de Breteuil) est de la meilleure qualité de grâce et d'enveloppe.

M. Félix Sangnier a prêté un portrait attribué à De Troy. C'est une femme assise sur un char conque marine; à ses côtés, un amour. Elle vient d'enlever



MARIE TOUCHET, DEPUIS Mme D'ENTRAGUES
École des CLOUET. (Collection de Mme la générale Lhériller.)

le carquois à l'enfant malin et lui laisse lutiner une colombe. François De Troy méritait grandement de figurer ici. Il est l'inventeur du portrait à composition. Élève du célèbre Claude Lefebvre si concis et rigoureux dans les portraits d'hommes, De Troy sentit d'autant le besoin logique de traiter tout différemment la peinture féminine. La femme lui parut devoir être historiée selon ses habitudes de vie ou son genre de beauté, c'est-à-dire expliquée galamment et pittoresquement. Peintre d'histoire avant de s'adon-

ner au portrait, il avait d'ailleurs le goût et la science de la composition. Restait à les appliquer à l'ordonnance soit décorative, soit poétique, soit gracieusement imaginée du tableau-portrait. Ce fut son succès. Le danger du genre, le théâtral, n'apparut même jamais sous son pinceau ; et ses figures, loin de sembler trop apprêtées, avaient, toutes, un charme de noblesse simple dont le brillant des costumes et des accessoires n'altérait en rien le caractère individuel. Ce brillant, exempt de fracas, ne distrayait pas l'œil du centre du tableau, et ne laissait rien au hasard. Un vieux texte nous apprend même son scrupule particulier de l'ethnographie morale de ses modèles : « Il conservoit toujours à une dame de France les grâces de son sexe, la dignité de son rang et le bon air de sa nation. »

De Largillière, la *Duchesse d'Orléans* (collection de Mme Camille Lelong), la *Marquise de Lambert* (à M. Spiridon) donnent une lumineuse caractéristique. Assurément Largillière n'atteignit pas les reliefs du modelé ni certaines délicatesses de la forme, ni la sincérité scrupuleuse du dessin, toutes qualités imperturbables chez Rigaud; mais ses procédés d'exécution très libres et vifs, sa touche singulièrement plus spirituelle et hardie, son sens tout flamand de la couleur, ses méthodes plus décoratives, le charme, dont aucune de ses œuvres n'est dépourvue, en firent un peintre autrement féminin. L'abondance de production de Largillière a tenu du prodige. Certains extraits de ses livres de raison confondent l'imagination : il lui fallait souvent moins d'une semaine pour un portrait. Et l'artiste est mort presque centenaire ! Les draperies et les accessoires sont naturellement les points où s'exerçait cet invraisemblable *fa presto :* le pinceau s'y joue avec une pratique joyeuse, pleine des hasards de l'improvisation. A ses figures de femmes il consacrait plus de temps ; jamais assez toutefois pour alourdir la délicatesse de son premier rendu visuel, ni surtout pour refroidir, par la fatigue de longues poses, les airs de tête et les expressions de ses nobles modèles. Il les dotait de carnations éclairées, d'étoffes harmonieuses doucement agitées par la brise du dehors, il les animait de sourires et de gestes.

La Rosalba mérite une place d'exception parmi les portraitistes français, car, sans la brillante Vénitienne, le pastel eût risqué fort de rester, chez nous, à cet état de lourdeur pénible dont Vivien ne l'avait pas dégagé. Son instinct de femme lui fit sentir la nécessité de mettre d'accord le procédé et la matière même du pastel : elle y introduisait la légèreté de couleur et de

touche, le rendait une vraie poussière de cendres, une vraie vapeur blonde. L'heureux collectionneur Eugène Piot découvrit à Venise, vers 1862, cinquante-huit portraits, études et miniatures conservés dans l'ancien atelier de l'exquise Italienne, et de cette trouvaille proviennent beaucoup des Rosalba de Paris. La *Femme à la colombe* exposée ici (collection de M. Ph. de Chennevières) fait pourtant exception : elle était au XVIIIe siècle dans le cabinet du comte de Morville et fut gravée par Jeanne Renard du Bos, sous le titre de *Belle Iris*.

Le successeur français de la Rosalba, celui dont la précision des formes et la chaleur des tons allait garantir le pastel du danger d'anémie, notre Latour, a, depuis plus de cent ans déjà, son exposition de jolies femmes au musée de Saint-Quentin. Il suffisait ici du portrait de *Mme de Pompadour*, de la collection de Mme la comtesse de Ganay, et de deux femmes de la collection de M. Groult, pour rappeler sa passion du dessin fouillé et sa déconcertante simplicité de moyens. Ses célèbres *préparations*, mélange inouï de charme et de science, peuvent toutes être montrées comme les meilleurs enseignements. Etrange et bourru comme Liotard, Latour était exposé, semble-t-il, à des bizarreries et des soubresauts de facture ; il n'en fut jamais rien toutefois : l'artiste, trop amoureux de son art pour ne pas se dédoubler, savait fort bien, tout en lâchant la folle du logis, contraindre son œil à ne pas quitter la nature. Jean-Baptiste Perronneau, son contemporain, parfois son égal, toujours son suivant de près, compte ici deux pastels, de la collection Eudoxe Marcille. On y trouve la finesse et la douceur de sa manière, le fondu de son modelé, la délicatesse comme aussi la vigueur de son accent coloriste. Même dans ses rares peintures à l'huile, et sa meilleure est le portrait d'Oudry exposé au Louvre, il reste pastelliste par ses tons harmonieusement estompés, par sa sobriété de technique. M. Maurice Tourneux a bien fait de s'attacher à cette figure de franc pastelliste : le seul défaut de Perronneau paraissait être la rareté de ses productions ; or son biographe vient de cataloguer, au contraire, une importante série de portraits destinés à défendre le joli maître contre l'indifférence de l'avenir. Détail utile à consigner : l'usage d'une certaine tonalité vert éteint, pour les dessous, permet vite, à un œil attentif, de distinguer Perronneau de ses contemporains.

Nattier fut le François de Troy de son temps. La *Duchesse de Châteauroux* et la *Marquise de Flavacourt* (collection du comte Bony de Castellane), l'une

sous la figure du *Point du jour*, l'autre sous celle du *Silence*, sont les peintures les plus capables peut-être de représenter le Nattier décoratif. Ne se contentant pas du portrait galamment mythologique, il invente le portrait dessus-de-porte, si l'on peut dire, le portrait-panneau, et, pour un peu, ramènerait sans s'en douter, la peinture à sa destination première, l'ornement direct et



MADELEINE DE PUYGUYON, FEMME DE CHARLES CHABOT, BELLE-MÈRE DE JARNAC.
École des CLOUET. (Collection de Mme la générale Lhériller.)

adhérent du mur. Alors, aussi, les traits et la ressemblance de la beauté ne pouvaient répondre à ce mode de peinture sans perdre une certaine part de leur individualité : de là, sous son pinceau, une sorte de généralisation de la physionomie féminine de l'époque, et l'abus de cet air de famille dont le costume et la coiffure dotent presque toutes les contemporaines d'une même période. Et les femmes continuant de rêver, comme avec Mignard, d'un portraitiste idéal les faisant toutes participer au bienfait d'un enjolivement systé-

matique, se déclarèrent enfin en possession d'un vrai portraitiste selon leur cœur; et, pendant un demi-siècle, l'assurèrent d'une vogue ininterrompue. Le *portrait de Mme de Lauraguais* (collection de Mme Edouard André) donne l'occasion d'une remarque essentielle. Nattier avait deux manières bien distinctes de portraits : les uns, et Mme de Lauraguais en est l'un des plus beaux exemplaires, exécutés soigneusement, les yeux fixés sur le modèle avec l'intention de suivre la nature tout en la corrigeant; les autres, brossés à la vite dans l'improvisation de folles draperies, de symboles et d'attributs. Les amateurs doivent toujours se tenir en garde, dans l'achat d'un Nattier. Un véritable atelier de copistes, dont Lebrun et Mérelle, de l'Académie de Saint-Luc, Vincent et Mlle Nivelon furent les principaux travailleurs, reproduisait avec une adresse troublante les effigies officielles de la famille royale et des grandes dames de cour. Aussi, du nombre des portraits offerts en don par la reine et Mesdames de France aux dignitaires de Versailles ou aux familles aimées, combien en est-il de la main de ces auxiliaires superhabiles, suppléants indispensables d'un maître trop absorbé par le succès pour avoir le loisir des répétitions !

En sa qualité d'élève et surtout de gendre de Nattier, Tocqué se devait de ne pas montrer moins de galanterie en peinture. Toutefois, il crut bien faire, et nous la postérité l'en bénissons pour le plaisir de nos yeux, de particulariser ses ouvrages féminins, de qualités précieuses : un dessin plus ferme, une vie plus personnelle des expressions, un modelé plus ressenti, une fine morbidesse. Le portrait d'*Inconnue*, prêté par M. Gérôme, et un autre prêté par M. Groult ne peuvent en fournir de preuves meilleures. La première manière de Tocqué ne connut ni la théorie des ombres, ni la loi des reflets : c'était le papillottant éclat des tons locaux; mais peu à peu le maître apprenait à fondre ses couleurs, et même souvent au préjudice de la franchise solide de son pinceau.

Parmi les Greuze nombreux de l'exposition, on remarquera surtout la *Veuve* (collection L. Goldschmidt), l'*Enfant au Pigeon* (collection Groult) et une *Jeune femme* prêtée par la Société des papeteries du Marais et récemment découverte dans un de ses bâtiments : sans doute la femme d'un de ses fondateurs. Une critique chagrine reproche parfois à Greuze l'inconsistance de sa touche, la prétendue fausseté de son coloris, où s'entremêlent les

blancs, les bleus et les lilas ; mais comme ces menues défectuosités s'oublient en face d'un portrait plein de cette vie et de cette lumière noyée dont le peintre s'était fait un secret!

De Roslin, deux portraits pour représenter l'étoffier franco-suédois, rival



MARIE-THÉRÈSE DE BOURBON, PRINCESSE DE CONTI.
D'après le tableau de DE TROY. (Appartenant à M. Félix Sangnier.)

de Duplessis. Les satins étaient surtout son triomphe, non pas certes à la manière des grands Anglais créateurs-habilleurs, mais à la façon des petits Hollandais, Gérard Dow, Mieris, van der Werf, Philippe van Dyck. Sa préoccupation de la *broderie* l'assura d'une vogue constante, et son imitateur Vestier, prédestiné par son nom même à peindre des corsages, n'alla pas

moins loin dans le trompe-l'œil du costume. Toutefois le portrait de femme, prêté par Mme Sagerschmidt et daté de 1757, montre un Roslin physionomiste et soucieux, tout comme un autre, de l'importance vivante de la figure.

Toute la mousse et la maîtrise de poésie pétillante de Fragonard est dans une peinture appartenant à Mlle Feuillet de Conches, *Jeune femme lisant une lettre*. C'est un de ces riens dont Frago fait des poèmes de notes et de touches. Une coquette, assise devant une table à écrire, relit un billet dont un bouquet de roses accompagnait l'envoi : la tête grisée des parfums et du madrigal, elle va répondre. Un petit chien dort sur un tabouret du premier plan. Les blancs de la robe, de l'enveloppe du bouquet, de la lettre, du papier de table, le rose des fleurs, le blond de la chevelure fiévreuse, et jusqu'aux soies frisées du gentil havanais, sont trouvés et traités avec un emportement d'esprit dont les yeux ne peuvent se lasser.

L'école anglaise, l'école géniale du portrait, fournirait, à elle seule, beaucoup d'expositions du genre de celle-ci ; et des amateurs de Londres ont eu la très grande galanterie d'envoyer plusieurs chefs-d'œuvre. Heureuse peinture anglaise ! il lui a suffi de trois maîtres, Reynolds, Gainsborough, Lawrence, pour aller de pair avec des écoles dont des siècles de noms et de productions semblaient devoir la distancer à jamais ; un seul de ses portraits de femme, de baby l'emporte dans la balance de notre goût sur bien des galeries, sur bien des admirations convenues. Où donc est le secret de cette magie particulière du portrait anglais ? Assurément, l'éclatante beauté féminine de la race y compte pour une part, et des modèles d'un charme aussi incomparable ne sont pas sans doubler les bonheurs de palette ; mais il y faut autre chose, une qualité foncière de l'artiste, une qualité de terroir et primordiale. Et cette qualité, commune aux trois grands noms, c'est l'amour de la peinture pour la peinture : à leurs yeux, la peinture n'était pas un moyen, elle était un but ; elle n'était pas un moyen d'expression, elle était à soi-même son but expressif.

Les audaces de la couleur, la fierté des touches, le ragoût souverain des empâtements et des frottis étaient les griseries dont se délectaient sans fin ces brosses prodigieuses. Les étoffes sont plus spécialement leur élément favori ; ils se sentent là maîtres de tout créer, et créent, en effet, des rêves. Jamais l'industrieuse surhabileté de Lyon n'a su produire ni ne produira les reflets, même lointains, de ces soies, de ces velours aux chatoiements profonds, de

ces mousselines aux blancheurs enveloppantes, de ces draps souples et ajustants.

Le *portrait de John Dunning*, depuis lord Ashburton, *et de sa sœur* (col-



FRÈRE ET SŒUR
D'après le tableau de Joshua REYNOLDS. (Collection de Mlle Feuillet de Conches et de Mme Sagerschmidt.)

lection du comte Bony de Castellane) est le chef-d'œuvre tout trouvé pour mettre en présence la facture masculine et la facture féminine de Reynolds. *Lady Clifford*, appartenant à M. Léopold Goldschmidt, est d'un éclat caractérisé. Un tableau dont le succès de charme sera très vif auprès des visiteurs, *Frère et Sœur* (collection de Mlle Feuillet de Conches et de Mme Sagerschmidt),

peinture unique peut-être dans son format, chez Reynolds, représente un garçonnet en habit rouge embrassant sa sœur. Ils sont assis au pied d'un arbre dans un parc, la fillette en robe blanche, de ce blanc écru si finement harmonisé. C'est presque une miniature, une miniature demandée au pinceau de Reynolds, un petit prodige de finesse et de largeur et bien digne de la collection si passionnément réunie par M. Feuillet de Conches, dont chacun connaît les beaux écrits sur l'école anglaise.

Mme la comtesse de Ganay prête trois *Têtes d'enfants*, de la facture la plus enlevée. Mme la princesse Mathilde a bien voulu envoyer une *Jeune fille*. M. Jules Wernher, de Londres, expose une *Lady Price*.

De la même belle collection du comte Bony de Castellane, est un Gainsborough très à remarquer, *The blue Boy* (l'enfant bleu). Ce garçon se trouve être.... une fille en travesti, l'un des modèles d'atelier de l'artiste, croit-on.

Déjà, lors d'une exposition de Londres, en 1862, un enfant bleu, de la collection du marquis de Westminster, avait été vu, sous le titre de *Master Buttall* et ne manquait pas d'intriguer par l'évident parti pris de couleur. Tous les deux, en effet, dérivent d'une même gageure de Gainsborough. Reynolds avait, un jour, soutenu, comme un axiome, l'impossibilité de produire d'heureux effets de couleur avec la prédominance du bleu. Lui, l'adversaire des tons froids tout comme des tons crus, voulait sans doute s'élever par là contre l'abus de cet outremer implacable, dont plus d'un Français du XVIIe siècle, notamment, avait crevé les yeux de ses contemporains. Gainsborough releva le mot, par ces deux peintures dont le bleu assez intense ne connaît pas la monotonie, car le coloriste y a pourvu par des reflets chatoyants, des rehauts lumineux ou de savantes ombres. Trois autres Gainsborough vont également faire émotion : *Lady Eden* (à M. Agnew, de Londres), la *Danseuse Bacelli* (à M. Alfred Beit, de Londres), *Mistress Drummond* prêtée par un amateur américain. D'un goût souverain, même dans le romanesque, le peintre, sans cesser d'être fidèle à l'exactitude, savait toujours corriger les excès des modes de son temps. Un portraitiste allemand, dont le charme féminin s'approcha de celui de Gainsborough, Tischbein, aurait mérité avoir place ici. C'est une surprise grandement attachante de rencontrer de ses peintures au palais de la Reine, à La Haye, puis au musée d'Amsterdam. Outre une finesse toute poétique de modelé, Tischbein avait une manière d'ambiance des figures, une sorte d'enveloppe de rêve et de respect.

Thomas Lawrence, dont les inégalités valent presque les chefs-d'œuvre, aux yeux de ses vrais admirateurs, ne paraît jamais dans une exposition, sans s'y faire de nouveaux enthousiastes. Et celle-ci ne sera pas pour le desservir. Une *Tête d'enfant* (collection de Mme la comtesse de Ganay), le *Roi de Rome* (à M. le duc de Bassano), une saisissante esquisse de *tête de Femme* (collection de M. Bonnat), *Master Lambden* (à M. Michel Ephrussi), un *Enfant* (à M. Spiridon) sont autant de précieuses formules de cette fécondité de brosse dont l'ambition était de se renouveler à chaque œuvre. Limpide, éclatant, d'une coulée magique, d'une indéfinissable morbidesse, d'une variété de composition capable de toutes les trouvailles du geste et du maintien, Lawrence comprit et rendit la désinvolture et la grâce britanniques avec des bonheurs de haut mondain.

Après les trois grands anglais, Romney et Hoppner ne sont pas pour représenter médiocrement l'école. De Romney, *Mistress Gambier et sa fille* (au comte Bony de Castellane), *Master Thornhill* (à M. Alfred Beit), *Miss Éleonor Gordon* (à M. Sedelmeyer) montrent la pâte si caractérisée, l'harmonie des tons sobres et doux. D'Hoppner, les collections Bonnat et Groult fournissent deux très beaux modèles.

Un Raeburn, prêté par Mme la comtesse de Pourtalès, nous remet au fait du goût de l'artiste pour les effets singuliers, pour les accidents de l'ombre ou du rayon, pour les jours de lumières frisantes et de reflets.

Rentrons en France pour y trouver Mme Vigée-Lebrun, David et Prud'hon. Le secret du succès de Mme Vigée-Lebrun à nos propres yeux comme aux yeux de son temps, c'est d'avoir peint comme un homme et d'avoir su portraire comme une femme. La *marquise de la Guiche* (à M. le comte de la Guiche) et deux autres femmes (collection de Mme Edouard André) en sont ici la meilleure confirmation. La *marquise d'Orvilliers* par David est tout dessin. Deux *portraits de Mlle Mayer* par Prud'hon (collections d'Eudoxe Marcille et de Mme Camille Lelong) nous attendrissent au souvenir du grand attristé dont le cœur sembla toujours tenir le pinceau. Le baron Gérard, avec la *duchesse de Bassano* et la *duchesse de Montebello*, donne ici un bel exemple à beaucoup de nos contemporains : il s'oubliait dans la recherche de la ressemblance et ne craignait pas de lui sacrifier des qualités brillantes de facture, laissant le modèle produire, tout seul, l'effet. Ingres ne pouvait être plus séduisamment

représenté : *Mme Devauçay* (de la collection de M. Bonnat), répétition réduite de la peinture appartenant à Mgr le duc d'Aumale, et la première esquisse de *Mme la comtesse d'Haussonville* (galerie de M. le comte d'Haussonville). Cette ébauche de *Mme la comtesse d'Haussonville* est doublement précieuse, car elle ne servit pas au portrait définitif maintenant à Coppet. L'artiste mal satisfait l'avait dédaignée pour une nouvelle préparation. Nos modernes ont, aussi, les honneurs de cette exposition ; mais citer les deux Dubufe, Cabanel, Baudry, Cot, Delaunay, n'est-ce pas être dispensé de toute remarque sur leur compte : ils sont à l'esprit de tous, dans l'estime renseignée et raisonnée de tous ; et leur variété de talents est un charme de plus dans l'unité de succès dont la tradition française du portrait bénéficie avec eux.

HENRY DE CHENNEVIÈRES.



LES SALONS DE 1897

LA PEINTURE

Il semble, dans l'aube encore indistincte de ce vingtième siècle, qui appelle toutes les espérances et toutes les ambitions, que l'art français se recueille et réserve ses meilleures forces. Cependant, comme aux années précédentes, le même flot régulier et puissant dépose sur le sol des milliers d'épaves, emplissant une fois encore les palais qui vont mourir. Que devient-il, ce limon, quand le flot s'est retiré ? De bonnes âmes déjà s'inquiètent ; on dit, tout bas, que le marché se déplace. Et pourtant la cote des grands morts est toujours à la hausse, et Millet bientôt dépassera le million. Appât irrésistible aux pauvres vivants, et dont l'ironie les torture ! Comment trouver — sûrement elles y sont — dans le pêle-mêle de ces halles immenses les quelque vingt toiles ou sculptures que la postérité retiendra ? Pour aider à ce tri, les artistes, sur d'aigres disputes, se sont divisés en deux camps ; la badauderie publique a pris parti, s'est indignée, s'est réjouie, s'est blasée. On a sollicité l'acheteur par des expositions moindres et souvent charmantes, vrais salons celles-là, où de petits groupes s'unissaient pour se mieux faire valoir, aquarellistes, pastellistes, symbolistes. Et quelques grands enfin, quelques dédaigneux, plus forts et plus habiles aussi que la commune plèbe, se sont enfermés dans le secret, dans un silence que rompaient à peine les chuchotements admiratifs ; puis, le moment venu, ils invitaient leur clientèle de choix à voir de récentes œuvres chez un marchand qui tient Paris et l'Amérique. Là encore l'invincible lassitude a triomphé ; elle a souri correctement, poliment admiré, discrète-

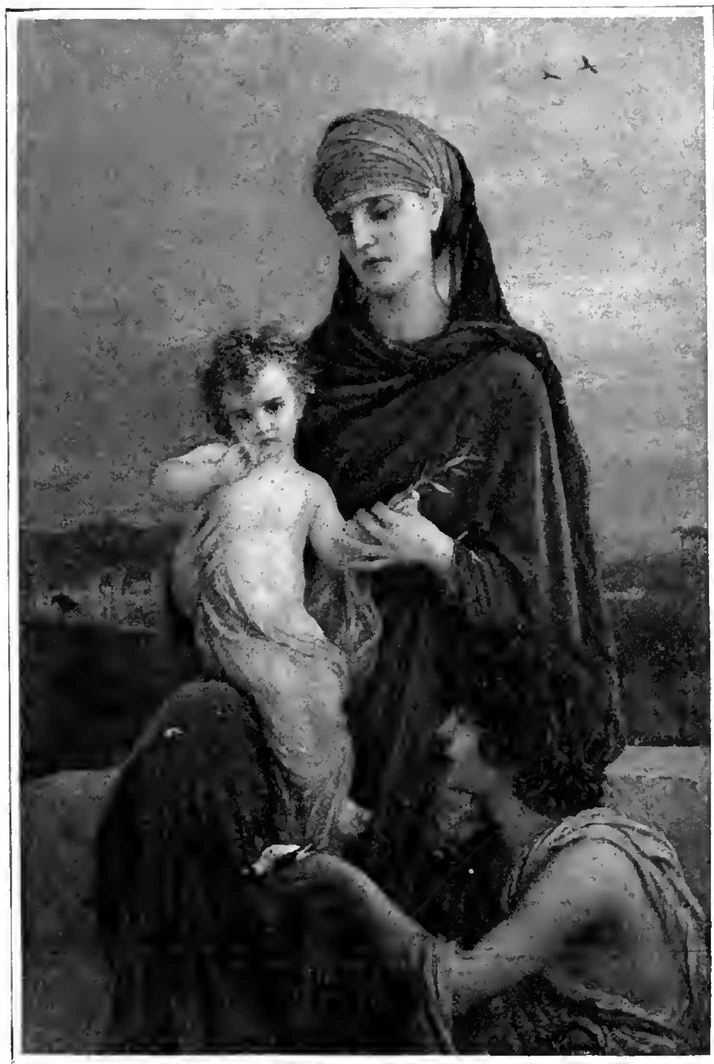
ment bâillé ; mais rien ne se vend, et la crise continue. Et l'art français menacé commence à comprendre que devant les écoles étrangères qui se sont formées à ses leçons et maintenant s'avancent en colonnes serrées à l'assaut de cette citadelle de la Gloire et de l'Or dont il gardait paisiblement les clés, devant cette invasion de barbares si distingués et raffinés et terribles, il lui faut s'unir, oublier ses discordes, et présenter, à la grande revue du vingtième siècle, un front de bataille inébranlable.

D'illustres morts sont derrière nous, qui nous ont appris notre langue ; modèles que nous ne pouvons renier, et nous ne le voudrions pas ; toute cette force de tradition nous soutient, nous ouvre la voie. Mais quand nous avons médité auprès d'eux, et que de Watteau à Chardin et d'Ingres à Corot nous avons vénéré ceux qui firent à l'art français une personne et une âme ; si nous sortons du Louvre, nous voici sur cette rive de la Seine qui est bien un des plus beaux endroits du monde, et l'air nous enveloppe, et la lumière nous baigne, dans la mouvante lueur des figures qui passent ; et nous comprenons que tout l'art n'est pas là, dans l'admirable musée, que tout n'est pas dit ; la vie nous saisit, nous emporte, nous ordonne de créer, la vie toujours belle, toujours nouvelle à qui sait voir.

C'est ce sens de la vie, ce don heureux de l'œil et de l'esprit qui, d'époque en époque, a renouvelé l'art français, apportant chaque fois à la saine tradition des maîtres, peu à peu affaiblie et usée, l'appoint de forces jeunes et de sèves généreuses : par l'intime fusion des deux courants, toujours les eaux du grand fleuve ont coulé claires et salubres. Le romantisme a ruiné la fausse antiquité, et le faux moyen âge à son tour a disparu devant la fraîcheur de la nature reconquise ; et l'impressionnisme, oubliant Corot et Millet, a cru nous révéler l'atmosphère ; et maintenant des modes rares, des nuances exquises nous viennent de l'étranger, nous ravissent, nous pénètrent de si subtiles jouissances que lentement, doucement par elles nous irions glissant à la mort.

Et nous voici au seuil de ces salons qui nous offrent, à eux seuls, autant de toiles qu'un Louvre. Etrange musée, où il semble que tout se confonde, les âges et les écoles, où l'ingénuité balbutie, où la science inexorablement affirme, à côté de la mollesse suprême et des caresses lasses de la forme ! Cette incohérence surprend et amuse. Elle sied à des âmes trop instruites, et qui se plaisent à tout, et qui sans doute n'aiment rien ; c'est un beau régal de

curiosité. Encore de ce large festin trop de mets nous sont-ils connus. L'art de tradition et de sagesse, dont la force immuable nous rassure, nous serions



LA VIERGE AU CHASSEUR
D'après le tableau d'HÉBERT.
(*Avec autorisation de Boussod, Valadon et Cie, propriétaires du droit exclusif de reproduction.*)

tout éperdus de ne le point rencontrer dès nos premiers pas aux Salons, et pourtant nous savons bien qu'il va nous redire la même phrase, tant de

fois entendue, et cette fois peut-être avec des intonations affaiblies. Oui, nous éprouvons une fierté intime et comme une sécurité joyeuse à revoir chaque année ces mêmes portraits de dessin énergique et de relief sculptural, ou ceux-là dont le doux ivoire se fond dans le sombre azur et les roux et les noirs, ou la nymphe éternellement correcte et gracieuse, ou les arbres dont la silhouette puissamment tranche sur le clair du ciel. Mais il est bien vrai que MM. Bonnat, Bouguereau, Henner, Jules Lefebvre, Carolus Duran, Harpignies et vingt autres n'ont rien de très nouveau à nous apprendre, et, la certitude acquise qu'ils sont tous là, payant d'exemple et faisant leur devoir, nous allons aux élèves, aux jeunes, avec un désir, oh ! le vif désir de trouver du nouveau ! Que trouvons-nous presque toujours, sinon l'art des professeurs, mais dilué ou figé, devenu du métier qui sert à un commerce?

Art sans flamme, ni pour le bien ni pour le mal, art médiocre et habile, de petite jouissance; commercial, mais avec tant de platitude ; et démocratique, sans doute, mais non populaire ! L'art populaire, qui avec des moyens simples et forts, avec une science d'autant mieux cachée qu'elle est plus profonde, nous doit refléter ces idées dont nous vivons, où est-il, de quelles âmes jaillit-il donc ? A défaut de ces grands enthousiasmes religieux qui autrefois fleurirent la France de cathédrales, n'avons-nous point l'austère poésie des découvertes scientifiques, et ce sentiment de la nature et de l'histoire qui nous fait pénétrer plus avant dans les lois de la vie ? M. Puvis de Chavannes a tenté, avec un sens admirable du paysage décoratif, la création d'un symbolisme populaire, qui enchante surtout les esprits raffinés. Et le maître délicat et subtil qui dans les regards croisés d'Œdipe et de la sphynge sut exprimer toutes les luttes et les victoires de l'âme humaine, le poète qui a rajeuni pour nos yeux les mythes immortels de l'antiquité, n'est-ce pas que son abstention en ces temps-ci devient coupable ? Vigny pouvait bien s'enfermer dans sa tour d'ivoire ; et qu'eût-il fait de mieux ? M. Gustave Moreau nous doit l'enseignement de l'exemple, tant que les élèves que sa parole exalte ne nous apporteront point une œuvre digne de lui. Mais, à défaut des grandes symphonies de la religion, du symbole et de l'histoire, encore serions-nous heureux de rencontrer notre vie brutale ou élégante, nos vulgarités et nos tristesses et nos tendresses aussi, reflétées en des peintures qui ne fussent pas seulement d'un ironiste tel que M. Degas. Aussi, dégoûtés de voir ici les groupes dociles autour du professeur, et là une recherche bruyante du rare

et de l'exquis, nous tendons les mains à ces étrangers qui viennent à nous, les voiles gonflées, et nous offrent, croyons-nous, le rameau d'olivier sauveur.

Ce n'est pas à un art qu'il nous faut demander le salut, c'est à une idée. Tous ces peintres savent très bien peindre, mais ils n'ont rien à peindre. Les vieux maîtres qui toujours réjouiront nos yeux, nous réjouissent aussi l'âme. Il faut à ces blasés, à ces habiles, à cet art sénile, alangui, se retremper à quelque pure fontaine de Jouvence dont la verte fraîcheur jaillisse d'un sol vierge. Aux premières années du XIII[e] siècle, en Italie, une âme de poète et de saint se leva, qui regarda l'eau des rivières et lui dit : Sois bénie, ma sœur l'eau ; et le soleil qui dorait les moissons, et lui dit : Sois béni, mon frère le soleil ; et qui parla aux oiseaux des champs et des forêts, et qui appela, comme avec une lyre d'Orphée, et c'était avec un sourire d'amour, les bêtes sauvages du fond de leurs retraites ; et qui un jour vit sans frayeur approcher la souffrance et la mort, et les regardant de ses yeux clairs, dit : Sois bénie, ma chère sœur la mort. Et de cette seule âme qui savait aimer le cri d'amour fut si puissant que les cœurs et les yeux s'ouvrirent, et connurent que l'œuvre du Créateur est belle, et ce fut l'éveil de l'art italien.

Peinture décorative. — La vieille division scolaire des genres, bien qu'aujourd'hui tant de murailles aient croulé, et que l'herbe follement en couvre les débris, garde son avantage pratique et ses points de repère dans la fatigante étendue des expositions ; en nous forçant aussi à juger sous de mêmes rubriques les envois des Sociétés rivales, elle nous donne l'illusion de la réconciliation prochaine, et que les schismes ne sont point durables dans la religion de la Beauté. A vrai dire, il n'y a maintenant comme autrefois que deux genres de peinture : la décoration murale et le tableau de chevalet, associé aux bibelots toujours plus nécessaires à notre vie. En nos appartements somptueux d'étoffes, mais sans lumière, sans vue autre que de la muraille voisine, quelle ressource que la peinture, qui entre un miroir et une étagère met les figures qui marchent et parlent, et les arbres, les eaux vivantes et luisantes, l'air pur et les nuages qui roulent ! Mais l'architecture nous doit un renouveau de la décoration ; et quand elle aura compris que nous sommes las des éternelles boiseries Louis XV et des trumeaux de glaces, peut-être consentira-t-elle à ménager, en ces cases monotones où s'enferme l'existence du pauvre troupeau humain, les lignes droites ou courbes où chacun de nous



Le Lauraguais
Dessin original de J.-P. Laurens, d'après son tableau.



UN ATTELAGE DE BŒUFS

D'après le tableau de Jean Paul Laurens *le Lauraguais*

Eau forte de l'auteur

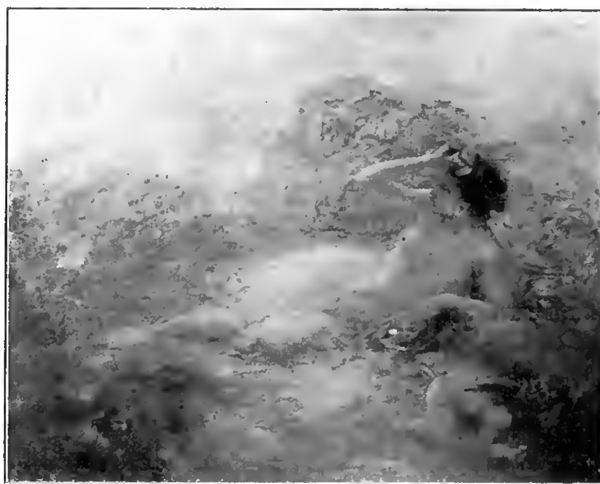
puisse insérer le décor de sa fantaisie. La fresque ne convient pas à nos climats, et la tapisserie ne convient guère à nos fortunes; qu'architectes et peintres, par un accord spontané, nous apportent enfin ce dont seuls jusqu'ici, sauf de rares exceptions, les monuments officiels ont eu l'aubaine.

Par peinture décorative, nous entendrons donc, tout uniment, les toiles destinées à compléter un agencement d'architecture, et nous nous attacherons d'abord à celles qui par essence font œuvre de décor, réservant pour une rubrique spéciale celles qu'inspire l'intention religieuse ou historique.

Une seule œuvre domine les deux Salons de sa majesté paisible, le paysage à la détrempe que M. Jean-Paul Laurens destine au Capitole de Toulouse, en pendant à cette *Muraille* dont nous admirâmes, voici deux ans, la hardiesse et l'imprévu. Oui, un simple paysage, mais un paysage héroïque, ce *Lauraguais*, où le robuste peintre est né, et dont il a gardé au cœur la sève nourricière. Œuvre d'un cœur filial, respectueux et sain; hymne joyeux qui évoque la paix féconde en ces plaines que ravagèrent les Albigeois : « Si l'ombre de Montfort — passait dans les airs, — celui qui a tout taillé, — qui a tout dévasté, — qui a semé la mort, — ne verrait plus que labourage. » Ainsi parle la chanson de langue d'oc inscrite à l'angle du cadre. Heureusement l'ombre de Montfort ne passe point dans les airs, et rien n'altère la sérénité du vaste horizon. Un ciel moite d'automne, où de grandes vapeurs rosées trempent dans l'azur, darde sa chaleur sur les sillons que creusent, de leur allure calme, les attelages de bœufs. Les ondulations du sol où le jaune tapis des chaumes a remplacé les moissons, montent et descendent et montent encore pour se perdre en un lointain bleuâtre; au pied des collines, la fraîcheur des ruisseaux se devine au ruban des bleus saules et des peupliers verts, et sur les herbes maigres et les bruns sillons réguliers passent très lentes les ombres des nuages. Ils sont splendides, les bœufs du Lauraguais, dans l'argent de leur robe, dans la noire lueur de leur œil attentif au rythme du labour; et, là-bas, voici d'autres attelages encore qui montent aux collines, entre les haies d'arbustes ombrageant les étroits ravins, au bout desquels, çà et là, luit doucement une maison blanche. Partout, dans la clarté généreuse, la tâche de vie s'accomplit, et l'on sent, à contempler longuement la mâle et solide peinture, une confiance inespérée en l'avenir de notre art menacé, puisqu'un maître dont nous avons craint les froides et sèches violences, a su, d'un effort de volonté, transformer sa rudesse en

franchise, en bonté, en lumière, et avec une âme nouvelle se faire un métier nouveau.

C'est la pure tradition des vieux maîtres de la fresque, la belle synthèse du paysage tel que le savait voir l'œil des primitifs. Ainsi, au Palais de Sienne, Ambrogio Lorenzetti, pour inspirer les magistrats, peignait dans la salle du Conseil le bon gouvernement de sa chère ville, les marchands à leur boutique, les écoliers à leur leçon, les jeunes filles qui chantent et



LA NUIT.
D'après le tableau de FANTIN-LATOUR.

dansent; et il peignait aussi, hors des murailles crénelées, la richesse de sa chère campagne, les coteaux et les rivières, et les moissons qui ondulent, et les paysans et les équipages qui vont par les chemins.

Cette plénitude de santé, nous ne la retrouverons nulle part. Des deux énormes toiles qui avoisinent le radieux *Lauraguais*, l'une, la *Folie de Titania*, de M. Gervais, un Toulousain cependant, n'est qu'une illustration démesurée et glacialement correcte de la fantaisie shakespearienne; paysage et figures, tout en paraît faux, et M. Gervais autrefois nous donnait *les Saintes Maries!* L'autre, que M. Henri Martin intitule *Vers l'abîme*, montre à quelle piteuse erreur l'ambition obstinée de faire le moraliste peut conduire un excellent peintre. Est-ce donc la Volupté, la source amère et inépuisable des générations humaines, cette misérable fille aux ailes de chauve-souris, vêtue de

gaze noire et de pavots rouges, qui d'un clin d'œil pervers attire sans espoir ni repos cette ruée confuse, cet élan de bras éperdus? Mais le paysage désolé, colossal remous d'une vague changée en pierre, et le beau tourbillon des nuages bleuâtres ou roses rappellent en cette œuvre maladive de puissants dons décoratifs, et n'expliquent que trop une influence toujours croissante.

Les Noces de Flore, de M. Lavalley, donnent idée d'une aquarelle de géant, toute lavée de bleu, dont le rêve ténu s'évanouit au voisinage redoutable des tapisseries de Raphaël. M. Axilette a peint pour le Musée social un plafond allégorique qui ne plafonne pas ; il a fait l'économie de représenter trois fois, en des attitudes diverses, mais sous des noms différents (l'*Humanité*, la *Patrie*, la *Muse sociale*), la même très aimable personne, qui d'ailleurs s'aère joliment dans une fraîche lueur rose ; profondeurs du socialisme, où êtes-vous? Le plafond de M. Dubufe, *Et scientia quoque poesis erit*, a la vertu trop rare de plafonner ; il égaiera la Bibliothèque de la Sorbonne de ses lignes savamment arrangées, avec son profil de temple sur la fuite des collines bleues, et la belle silhouette de l'olivier dominant de classiques figures. Gloire aussi à M. Marioton, grâce à qui *l'Art évoque la Beauté!* Ce sont des ailes de Pégase, et des jambes de déesses et d'amours, et des nuages et des flèches de lumière !

Tout cet académisme nous fait fuir vers une nature plus réelle ; mais *la Soupe aux Halles*, de M. J.-J. Rousseau, *les Travaux des champs* que M. Georges Bertrand envoie à l'Hôtel de Ville, et le *Triptyque* également champêtre de M. Fourié, nous rejettent vite à l'idéal. Nous rencontrons à mi-côte, ayant franchi la baroque allégorie de M. Latouche, les poèmes plus discrets de MM. Sinibaldi et Prouvé ; et voici, pour nous rassurer enfin, les œuvres claires des paysagistes, M. Franck Lamy qui sait faire poudroyer la lumière au travers des jeunes feuilles d'ormeaux ou de peupliers, M. Lerolle dont la *Douce Journée* n'est qu'une gracieuse ébauche, M. Montenard étincelant et blanchâtre à l'ordinaire dans sa *Rade de Marseille*.

L'absence de M. Puvis de Chavannes n'est point compensée par les ingénieux décors où M. Auburtin mêle à une imitation trop fidèle peut-être des souvenirs d'estampes japonaises, ni même par les rêves de M. Ménard, qui déçoit, il faut bien le dire, les hautes espérances que faisait naître l'exposition des pastellistes. Il en était le triomphateur. Les exquises harmonies vertes de ses marines, traversées de pluvieux nuages, la grâce blonde des

figures délicatement modelées dans une lueur de crépuscule, tout chantait une musique infiniment douce et précise cependant, où des thèmes si mollement nuancés se déroulaient pour nous ravir; et les figures grandies maintenant ont perdu leur vie et jusqu'à leur structure; les luisants de l'huile et le travail du pinceau ont épaissi l'impalpable poussière de ces ailes de papillon; et même l'or fluide qui rayonne des toiles et les illumine, lutte trop violemment avec les tons ambrés et sourds qui en forment le soutien.

Le panneau de M. Ernest Laurent, *Sicile*, a, malgré des indications un peu rapides, une poésie délicieuse d'arrangement : c'est une figure de jeune femme drapée de blanc, appuyée à un chapiteau brisé, sur la haute falaise. L'ombre bleuâtre d'un citronnier l'enveloppe ; elle regarde la mer et les pays muets qui longuement s'étendent. M. Laurent s'est enfin conquis, entre MM. Henri Martin et Aman Jean, une place qu'on lui enviera s'il sait être sévère pour sa facilité.

L'*Heure d'or*, de M. Soord, l'*Illusion*, de M. Bellery-Desfontaines, *Au bord de l'eau*, de M. Ridel, donnent, en trois décors très variés, l'aspect de flottantes tapisseries. M. Maurice Denis enfin (qui semble pourtant bien, en deux de ses panneaux, se moquer outrageusement du bon public) nous arrête avec un sourire. Dans une clairière de jeune printemps, où les tendres pousses rougeoient aux arbres, ce rêveur a groupé trois petites nymphes innocentes aux cheveux blonds et aux chairs roses parmi l'ombre virginalement bleue. Une, vêtue des longs plis d'une robe blanche (qu'est-ce, hélas ! que cette petite main?), grave à un arbre le nom de son peintre ; les autres, dont les vêtements ont glissé dans le gazon (qu'est-ce, hélas ! que ce petit pied?), cueillent des pâquerettes et s'en couronnent ; et c'est un sentiment très doux que d'aimer ces jeunes ingénues, et de craindre d'en être dupe, et de les aimer davantage.

Peinture religieuse. — Qu'il y ait à peine, dans ces deux Salons, une âme capable de comprendre et de traduire l'Évangile, peut nous paraître à bon droit singulier. Les peintres, sans doute, ne le lisent plus; car tout en serait neuf à qui saurait lire; et la vie du Christ, n'est-ce point toujours toutes les joies et les douleurs de l'humanité, et la pure beauté, et l'éternelle espérance ? Ces dernières années, l'exemple de M. de Uhde lui-même, fidèle à Rembrandt, avait suscité nombre de ces peintures d'esprit tout moderne, où Jésus, dépouillant les traits et les vêtements qu'impose la tradition clas-

sique, se mêlait à notre vie, et travaillait et souffrait avec nous ; l'on n'a pas oublié à quels excès de mauvais goût cette façon de traduire porta quelques artistes. Puis l'histoire appliqua à la vie du Christ sa méthode d'observation



Devant les reliques.
D'après le tableau de Buland.

la plus minutieuse, et nous fûmes émerveillés par la science de M. Tissot. Faut-il croire aujourd'hui que la peinture chrétienne se recueille ? Nous dirions plutôt qu' « elle fait son repos de sa stérilité » ; car, aux Champs-Élysées du moins, ce ne sont pas les envois de M. Gérôme, de M. Bouguereau et de M. Hébert, quels que paraissent leurs mérites de facture, dont nous pourrons extraire une parcelle vivifiante et neuve.

M. Gérôme a peint, dans la nuit bleuâtre et profonde, l'humble groupe de

la *Fuite en Egypte ;* il a composé à la façon de M. Tissot une *Entrée à Jérusalem.* M. Bouguereau a eu la noble inspiration d'appuyer au flanc de Jésus crucifié la tête implorante d'un homme qui porte, lui aussi, sa croix, de l'Homme qui cherche le refuge dans la vie trop cruelle :

Vous qui pleurez, venez à ce Dieu, car il pleure !

Mais où sont-elles, ces larmes, les vraies larmes de sang et d'amertume et de miséricorde ? Et, si elles coulaient tant soit peu, ces larmes divines, est-ce



L'AMOUR AU BANQUET.
D'après le tableau de G. COURTOIS.

que notre cœur ne bondirait point ? J'ai cru les voir couler là-bas, sur un Calvaire plus désolé, où le corps sanglant du Fils est suspendu à de pauvres bras gonflés et déchirés, où la Mère en deuil crispe ses mains devant sa face tordue par la mortelle angoisse ! J'ai cru voir en une figure tous les deuils de l'humanité, les mères à qui l'industrie féroce, à qui la guerre a broyé l'enfant de leurs entrailles, le seul aimé, celui que vous aviez donné, mon Dieu ! J'osais à peine regarder cette peinture, et, plus je m'approchais, mieux je comprenais que ce n'était pas une peinture, et seulement une prière, un sentiment , un cri ; oh ! bien poignant, je l'avoue. Mais a-t-il raison, M. Carrière, dont l'œil doucement voilé et la main qui dans la

pénombre sait modeler une poitrine si pure se refusent à préciser la rapide émotion ? Sans doute, il répondra que ce sont les conditions mêmes de l'art qui veut parler à l'âme : que supportera-t-on d'avoir continuellement à son mur, sinon des figures dont on peut compléter la vie, qui ne s'imposent point par une certitude limitée, par un caractère absolu ? L'œuvre d'art ne nous est bonne qu'autant qu'elle nous permet de créer par nous-mêmes, et qu'elle sort de nous tout un monde. Et ces raisons peut-être sont très justes, s'il s'agit de nos plaisirs d'art, à nous qui aimons notre pensée ; mais ne vont-elles point à l'encontre des intentions secrètes de M. Carrière, qui veut faire, j'imagine, de la peinture pour le peuple, et non pour les délicats, pour le peuple qui n'a pas le loisir de rêver, et qui va d'instinct aux formes définies ?



CAMPAGNE DE RUSSIE.
D'après le tableau de GASTON GUIGNARD.

Contentons-nous de citer la détrempe de M. Georges Claude, *Jésus victime, adoré par saint François d'Assise et saint Antoine de Padoue*, très voisine de ces nombreuses fresques dont, au début du XVIe siècle, les élèves de Pérugin peuplèrent les chapelles d'Ombrie ; le *Christ*, de Lerolle, les scènes évangéliques trop peu émues de MM. de Moncourt et Eugène Cadel, la petite *Adoration des Mages*, de M. Pinta, d'une jolie atmosphère nocturne, et la macabre *Marche au tombeau*, de M. René Piot, où dans l'ombre étincellent d'étranges orfèvreries. M. Piot, je n'ai pas besoin de le dire, transporte la Rose-Croix au Champ-de-Mars ; et je n'insisterais pas sur de mauvaises plaisanteries faites avec un sérieux touchant, si un autre élève de M. Gustave Moreau, M. Desvallières, n'avait envoyé aux Champs-Élysées une enfantine et prétentieuse peinture qu'il nous suffisait bien d'avoir rencontrée rue Volney. C'est une *Annonciation* qui est le plus singulier ragoût de couleurs baroques et d'intentions tortillées à la sauce quattrocentiste. Et j'ajoute qu'aux pastellistes M. Desvallières exposait encore un fragment décoratif (*Orgie*) où ses belles qualités de dessinateur étaient triste-

ment offusquées de la même absence de goût. La *Résurrection de Lazare*, de M. Tanner, d'éclairage rembranesque et de patiente étude, serait matière à une eau-forte. Pourquoi, dans la fine brume lumineuse de M. Destrem, l'ombre de Jésus qui marche peut-elle se projeter en forme de croix ? Ce n'est pas tout qu'une pieuse intention, si l'art ne garde point sa logique. Un tableau fameux du préraphaélite Holman Hunt, *l'Ombre de la Mort* (au musée de Manchester), expliquait en ses moindres détails un miracle analogue de lumière, et l'exemple en demeure utile aux chercheurs de symbole.



TRIPTYQUE.
D'après le tableau d'AMAN JEAN.

Assise sur une terrasse qui domine la campagne romaine baignée des clartés rosâtres d'un ciel crépusculaire, la Vierge tient en ses bras l'Enfant blond, qui s'afflige, parce qu'un ingénu petit pâtre lui vient offrir un oiseau qu'il a tué. Elle songe tristement, cette sœur des madones byzantines, la Vierge de M. Hébert, et déjà elle a conquis bien des cœurs simples, malgré le contraste qu'apporte à son manteau bleu un pan de robe groseille, du ton trop cher à M. Carolus Duran. Mais attendons, pour parler encore de M. Hébert, d'arriver aux portraits, où le vieux vaillant maître nous réserve une surprise.

De l'anecdote religieuse où se complaît Mme Demont-Breton (*le Divin Apprenti*), glissons à ces vies de saints que MM. Moreau et Merson illustrèrent de si délicats chefs-d'œuvre. Ici encore, la recherche paraît vaine ; elles

sont désertes et nues, les vallées et les collines que fleurissait jadis la légende dorée ! le *Saint Sébastien* de M. Amas rappelle de très près certaine toile de Ribot, dont il n'a pas les noirs profonds ; mais voici que M. Bergès, qui l'an dernier nous contait le martyre de saint Léon, s'essaie à nous distraire par une histoire de *Saint Georges*.



CHASSE RÉSERVÉE.
D'après le tableau d'HERRMANN LÉON.

Le bon saint Georges a bataillé pour la joie des peintres. Cet héritier chrétien du Persée fabuleux, pourfendeur de l'orque marine et sauveur, lui aussi, d'une princesse, a de sa bravoure défrayé notre moyen âge, et ravi la Renaissance ; Donatello et Michel Colombe lui taillent de durables images, et de Pisanello à Carpaccio et jusqu'à Raphaël, il triomphe avec une jeune fierté de la bête diabolique. Schongauer, Dürer le vêtent d'une armure allemande ; un burin de Lucas de Leyde nous attendrit de ses adieux à la princesse délivrée. « Vous me quittez déjà, beau chevalier ? » Et de la main elle essuie une grosse

larme qui va trembler à sa lèvre boudeuse... M. Georges Bergès a voulu ajouter une page inédite encore à la légende déjà longue. La bataille est finie, et la princesse se repose en un château lointain ; les derniers rayons du soleil luisent durement aux flancs des montagnes d'où le vainqueur est descendu vers les plaines paisibles. Des femmes lavaient et babillaient à la fontaine qu'ombragent des cyprès, quand le jeune Don Quichotte, droit en selle et de rouge vêtu, a fait arrêter son cheval sanglant devant l'auge de pierre. Le monstre aux grandes ailes, que traverse la lance rompue, est attaché tout pantelant à



Les Martyrs d'Arad.
D'après le tableau de de Thorma.

un câble, et le chatoiement bleuâtre de ses écailles se marie aux rouges francs de l'écu, de la lance et du bonnet, aux verts monotones des robes. Et que manque-t-il donc pour faire de ce joli tableau une œuvre qui nous enchante, sinon un peu du sourire tout malicieux et naïf de M. Merson?

Peinture historique. — L'histoire de France, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la Révolution, n'a plus qu'un succès d'estime. La *Jeanne d'Arc* de M. Cabanes, le *10 Thermidor* de M. Weerts, les *Derniers Montagnards* de M. Caïn, et quelques toiles du même genre, ne sauraient guère animer les esprits. Ainsi soit-il ! Laissons à d'autres le soin de rallumer des flambeaux qui s'éteignent, et réservons notre lyrisme pour les temps où nous vivons.

Si les délires populaires suffisaient à une floraison de chefs-d'œuvre, cette année marquerait une halte mémorable sur le chemin de l'idéal ; mais l'histoire parfois enregistre l'enthousiasme avec un discret sourire, et l'art, moins impassible pourtant que l'histoire, peut refuser aussi de s'échauffer. Nous avons craint un instant que les Salons ne fussent submergés du souvenir des fêtes russes, et nous sommes rassurés. Le jury nous a épargné, paraît-il,



SOLDATS FRANÇAIS DANS LES RUINES DE KARNAK.
D'après le tableau de CLAIRIN.

nombre de toiles mauvaises ; remercions-le de ne nous en avoir laissé que de médiocres.

D'abord Cherbourg. M. Dauphin nous montre les cuirassés russes *Étoile polaire* et *Standard* qu'accompagne l'escadre française ; puis, après la revue navale, la visite des souverains et du Président à bord du *Hoche*. Horace Vernet, Isabey eussent peut-être mieux agencé la composition ; mais il semble que M. Dauphin, renonçant à nous faire connaître les personnages officiels, qui passent inaperçus sur la vaste étendue marine, se soit attaché ingénieusement à l'étude de ces monstres à carapace de fer, dont la complication et les surcharges inouïes atteignent à la beauté par la stupeur. Je regrette qu'il n'ait

pas marqué plus hardiment les énormités de l'industrie navale. M. Emile Maillard a eu beau élargir sa toile, il n'a fait qu'en accroître le vide ; et c'est seulement dans l'étude vivante et mouvante d'un Suédois, M. Johanson, que je rencontre la sensation moderne si nécessaire.

Il semble inutile d'insister longuement sur des compositions dont plusieurs ne sont que de jeunes essais. Les commandes officielles trop récentes ne nous apportent rien encore. Mais est-il donc si malaisé de chercher à ces solennités une ordonnance logique? Voici M. Pierre Vauthier qui peint l'*Inauguration du pont Alexandre III*, et qui ne trouve rien de mieux que de profiler sur la Seine pavoisée, comme principal personnage, un sergent de ville! Voici M. Georges Scott qui nous présente la *Revue de Châlons;* mais il nous faut une excellente lorgnette pour distinguer nos hôtes impériaux au centre trop lointain de l'estrade, prise par son extrémité ; au moins avons-nous, pour nous distraire, d'amusants costumes d'officiers.

M. Brouillet, de qui l'on pouvait mieux attendre, a découpé, dans la *Réception des souverains russes par l'Académie française*, de raides figures mal ressemblantes, où la curiosité s'attache vainement ; hélas ! quelle bonne occasion manquée de nous montrer, à la pointe d'un pinceau tout spirituel, la fine fleur de l'esprit français! Et que dire de M. Béroud, qui promène *Nicolas III aux Invalides?* On songe avec effroi, devant les proportions de pareilles toiles, à ce que serait un Versailles composé de ces éléments disparates ; et l'on se prend à un souvenir presque aimable pour tous les Alaux, les Picot, les Signol, qui couvrirent intrépidement les murs du grand musée historique ; encore savaient-ils dessiner et composer, les héritiers de Gros et de Gérard !

M. Detaille, très simplement et sans nulle prétention, montre à ces chercheurs de grandiose ce que devient, transposée en fine illustration, une anecdote d'histoire. Il ne s'agit point, comme on peut le croire au premier abord, d'un épisode des journées russes ; ce n'est point le tsar, c'est l'archiduc Constantin qui assiste, avec M. Félix Faure, aux *Funérailles de Pasteur;* les troupes défilent, on salue le drapeau. Amusante chose que ces compositions officielles, où le chapeau haut de forme d'un Président de République, tenu d'une main correcte et gantée de blanc, devient un centre autour duquel se groupent des têtes attentives de ministres et d'académiciens, et le cru bariolage de la diplomatie ; et que l'on devine bien

le sourire du peintre à retracer les masques officiels au travers desquels percent les caractères !

Les tableaux à pantalons rouges se font rares : MM. Berne-Bellecour, Chaperon, Grolleron continuent honorablement la tradition démodée : et je



FUNÉRAILLES DE PASTEUR.
D'après le tableau d'ÉDOUARD DETAILLE.
(Avec autorisation de Boussod, Valadon et Cie, propriétaires du droit exclusif de reproduction.)

ne veux retenir de la peinture militaire qu'une toile de M. Fouqueray, le *Combat du vaisseau « l'Achille », à Trafalgar*. La sobre et forte émotion du dessin et de la couleur, les lignes excellentes, la finesse d'atmosphère méritent de sincères éloges à un peintre qui patiemment, depuis quelques années, s'essaie aux grandes pages d'histoire, et l'on aimerait que l'occasion lui fût donnée de quitter enfin le genre rétrospectif.

A qui porter encore notre admiration ? Sera-ce à M. Tissot, dont on pourrait croire qu'il nous présente une gouache démesurée, tant sa vaste peinture, la *Réception du cardinal Langénieux à Jérusalem*, conserve les qualités et surtout les défauts de son imagerie chrétienne si patiente, si précise d'information, et si peu lumineuse ! Et sera-ce donc à M. Gervex, qui a représenté, sur commande de l'État, la *Distribution des récompenses à l'Exposition universelle en 1889* ? C'est un pendant à la grande toile de M. Roll, la *Célébration du centenaire des États-Généraux,* qui a remplacé, au musée de Versailles, le *Sacre,* de David. Ceux-là mêmes qui de l'œuvre de M. Roll haïssent l'exubérante démocratie, et, si l'on peut dire, le panorama, n'en sauraient du moins nier la vie, et le beau mouvement des foules au grand air. La besogne de M. Gervex était, accordons-le, rebutante, et il semble qu'il s'en soit acquitté avec dégoût. Pour éviter la masse horrible des habits noirs au repos, il a cherché le salut dans la surprise des couleurs, dans le pittoresque des costumes orientaux et africains défilant, au centre de la toile, bannières en avant ; mais pourquoi ces chapeaux levés, ces mouchoirs qui s'émeuvent, dans la terne atmosphère de ce palais de carton, peuplé de personnages roidement figés en attitudes de poupées, autour d'un lamentable Carnot ! Ironique destin ! cette dernière image du Palais de l'Industrie que nous perdons est exposée au Champ-de-Mars ! Il semble qu'un peu de l'âme de Courbet ait passé dans cette impression, juste peut-être, mais douloureuse jusqu'à l'obsession, de nos cérémonies officielles vues par le côté bête. Et vraiment, l'on a honte d'insister sur l'ingrate monotonie où sont enfermés, par ordre, des artistes si bien doués ; mais l'on peut se demander s'il n'y aurait point, dans les sujets même les plus tristes en apparence, une certaine poésie moyenne à dégager, et ce que feraient de nos parades républicaines un Van der Helst, un Franz Hals, ou tout bonnement un Louis David.

(*A suivre.*)

André PÉRATÉ.



LA SCULPTURE

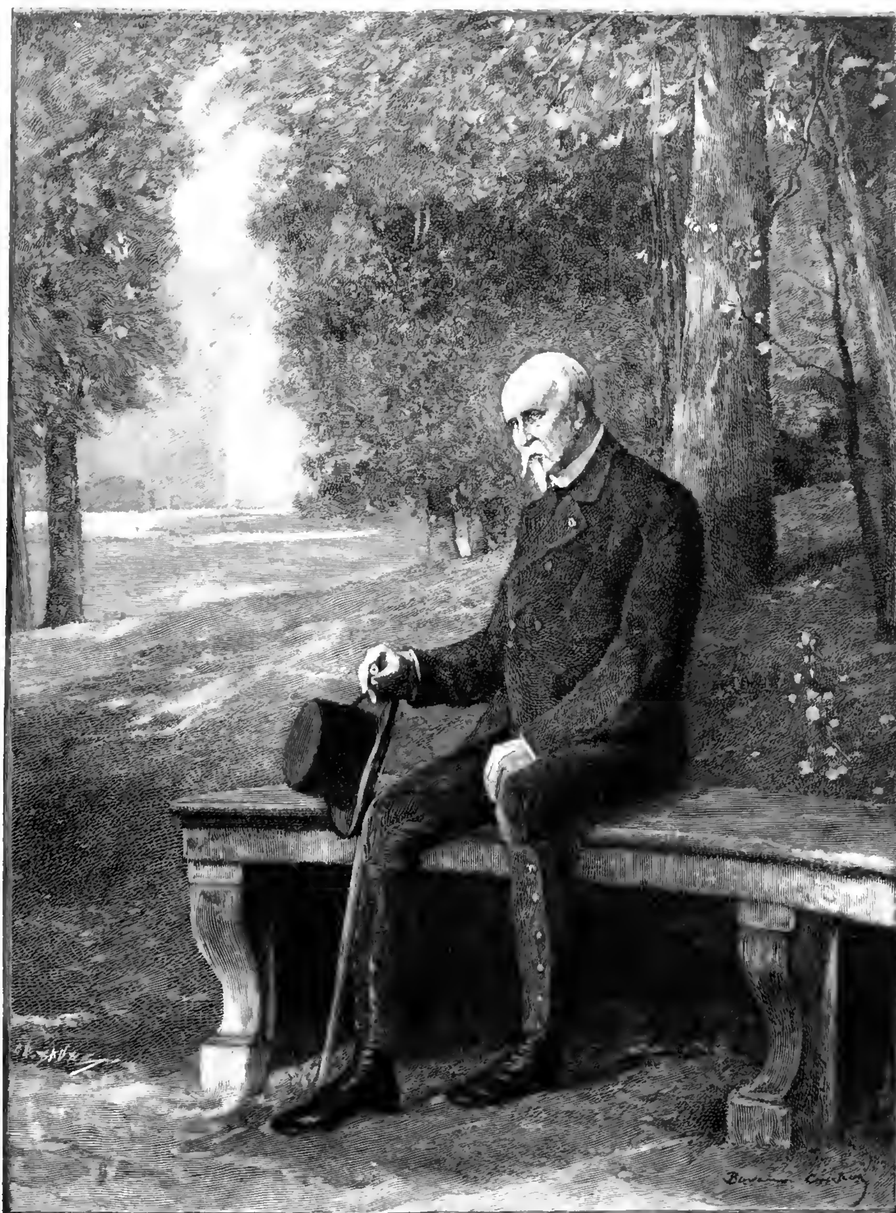
Ceux des visiteurs du Salon qui désirent le renom d'amateurs délicats opposent volontiers la bonne tenue de « notre école nationale de sculpture » à l'anarchie des peintres. Comment ce préjugé, contre lequel nos meilleurs critiques d'art n'ont cessé de protester depuis vingt ans, est-il arrivé à se répandre au point qu'il est devenu un article de foi ? Je ne me charge pas de l'expliquer. Est-ce que, leur art étant enfermé par ses conditions même dans des bornes plus étroites, les sculpteurs sont mieux gardés que les peintres contre les fantaisies déraisonnables et les ambitions excessives ? Ou l'illusion du public ne viendrait-elle pas de ce que la plupart des gens dont ce public se compose voient les choses de loin et en gros, ou plutôt voient sans regarder ? Quand des salles du premier étage, où tant de toiles discordantes et juxtaposées font aux murs une tapisserie violemment bariolée, ils descendent au jardin de la sculpture, ils aperçoivent sur un fond de verdure uniforme un peuple de figures où domine la blancheur égale, tranquille, du plâtre et du marbre ; ils traduisent leur impression plus ou moins consciente en admirant la remarquable unité de notre école de sculpture.

Mais si l'on approche et si l'on examine sans prévention ces figures dont la couleur et la matière seules sont semblables, on notera bien des divergences, et l'on sera, je crois, frappé de trois défauts qui sont communs à beaucoup des ouvrages exposés par nos sculpteurs : le manque d'invention dans le détail comme dans la composition, la médiocrité de l'observation et la pauvreté de l'exécution.

Si l'on prend le mot *invention* dans son sens le plus littéral et le plus étroit, le premier de ces reproches est celui qui me paraît le moins grave. En somme, les artistes qui ont *inventé* un agencement nouveau des lignes, une combinaison nouvelle des formes, un type de figure nouveau, n'ont été nombreux à aucune époque ; et ces inventeurs n'ont pas été nécessairement les plus grands artistes. On pourrait presque dire que l'invention pure n'est, en art, qu'une qualité secondaire ; et il ne faut pas la confondre avec l'originalité.

La sculpture grecque, celle du moyen âge, ont vécu pendant plusieurs siècles sur un fond assez peu riche de types que les artistes se transmettaient d'une génération à l'autre. Mais ces types, chaque artiste les repensait réellement et leur donnait une vie toujours nouvelle en y mettant son génie propre. Dans le dernier quart de ce siècle, parmi tant d'œuvres excellentes, combien trouverait-on de types vraiment nouveaux? On pourrait citer Chapu, qui, dans son *Monument d'Henri Regnault*, a inventé un type de monument commémoratif, père d'une longue lignée qui n'est pas encore éteinte; M. Puech, avec sa *Nymphe de la Seine*, et M. Bartholomé avec son *Monument aux Morts*. Encore on ferait tout de suite remarquer que, dans ces œuvres qui parurent si nouvelles quand on les vit pour la première fois, l'invention pure se réduit à peu de chose. La *Jeunesse* de Chapu ne se souvient-elle pas d'une des Victoires qui ornaient la balustrade du temple de Niké, sur l'Acropole d'Athènes? La *Seine* de M. Puech n'a-t-elle pas quelque ressemblance, sinon pour l'inspiration, qui est tout autre, du moins pour l'agencement des lignes, avec la *Sainte Cécile* que Stéphane Maderne exécuta pour l'église de Sainte-Marie du Transtévère à Rome, réussite unique, œuvre célèbre d'un sculpteur dont les historiens sont presque seuls à savoir le nom? Avant M. Bartholomé, Canova n'avait-il pas eu l'idée de disposer une procession de figures attristées devant la muraille nue d'un monument dont la porte s'ouvre sur la nuit? J'ai choisi ces trois noms — on pourrait sans doute en trouver d'autres — parce que précisément ils représentent trois œuvres universellement admirées, et justement admirées comme des créations originales.

Je ne pense donc pas à exiger de nos sculpteurs qu'ils trouvent toujours des formules nouvelles, des combinaisons de lignes inconnues et des types inédits. Mais je regrette de voir beaucoup d'entre eux répéter sans cesse, comme une leçon apprise, sans y rien mettre d'eux-mêmes, de leur observation ou de leur émotion, les recettes transmises par leurs devanciers. Qu'il s'agisse de glorifier un ancien ministre, M. Viette, qui gouverna, je crois, le département des travaux publics, ou M. Joigneaux, que je suppose avoir été député, ou le comte Lambrechts, qui paraît avoir été académicien, M. Bloch, M. Mathurin Moreau et M. Breitel, qui sont, à des titres divers, des sculpteurs de mérite, n'ont pas une façon différente de concevoir leur œuvre. C'est toujours une colonne surmontée d'un buste du héros, plus ou moins ressemblant à ce qu'il fut, mais toujours banal. Au pied de la colonne s'agitent,



S. A. R. Mgr LE DUC D'AUMALE

Gravure sur bois de Ch. Baude

d'après la peinture de Benjamin Constant

Imp. Draeger, Paris

tournent, s'assoient ou gesticulent sans nécessité des figures allégoriques, fort bien traitées sans doute comme morceaux d'atelier, mais qui ne font pas corps avec la composition. En général, une de ces figures — c'est tantôt un jeune garçon nu, tantôt une femme drapée, qui, suivant les circonstances, sera la Poésie, la Victoire, la Charité, l'Industrie, ou la Gloire, — est munie d'une palme dont elle salue le défunt. Mais, me dira-t-on peut-être, croyez-vous qu'il soit bien facile de s'enthousiasmer pour Viette, Joigneaux et le comte Lambrechts, ou même pour Lazare Schwendi, qui « importa les cépages de Hongrie en Alsace », et qui est aujourd'hui récompensé de ce bienfait par une fontaine de M. Bartholdi ? Pour ce dernier monument, je ne fais aucune objection à ce que la ville de Colmar élève sur une de ses places une fontaine décorative surmontée, comme motif pittoresque, d'une statuette d'homme d'armes en costume du XVIe siècle. Je m'étonne seulement du geste par lequel le sculpteur a voulu rappeler l'heureuse importation de son Lazare Schwendi. Revêtu d'une armure complète, il s'avance à grands pas, nu-tête, le visage fier, le bras droit tendu en avant, brandissant un rameau du précieux cépage : mais pourquoi a-t-il déposé son casque à ses pieds ? Quant à Viette, Joignéaux et le comte Lambrechts, sur qui j'ai peu de renseignements, je suis convaincu qu'ils furent des hommes recommandables : sans doute ils méritent pleinement l'honneur que des souscripteurs bénévoles ont voulu leur rendre. Parce que je ne les connais pas, je ne prétends pas qu'ils soient obscurs. D'ailleurs je ne vois aucun inconvénient à ce qu'on élève des monuments à des hommes obscurs, pourvu que ces monuments soient bons. M. Pottier, rendant compte du Salon de 1892 dans la *Gazette des Beaux-Arts*, rappelait déjà aux mécontents qui se plaignent de notre « statuomanie », qu'en Grèce, à la meilleure époque de l'art, il suffisait d'avoir remporté un prix à la course ou à la lutte pour obtenir l'honneur d'une statue à Olympie. Il est vrai que Polyclète et Lysippe, quand ils étaient chargés de glorifier un athlète vainqueur, n'avaient pas recours à des complications ambitieuses; ils modelaient simplement du mieux qu'ils pouvaient le corps nu du pancratiaste ou de l'hoplitodrome. Je ne demande pas que nos sculpteurs suivent à la lettre l'exemple des artistes grecs, et il ne me paraît pas nécessaire de représenter nus Viette, Joigneaux et le comte Lambrechts. Il serait en tout cas plus raisonnable de les représenter avec leur costume habituel. Mais il me semble que des monuments plus simples et de proportions plus

modestes auraient mieux convenu aux personnages qu'il s'agissait d'honorer, et qu'en imposant cette contrainte à leur imagination les artistes auraient trouvé des inspirations meilleures. Je ne prétends pas que M. Louis Noël ait fait preuve d'une grande originalité dans son *Tombeau du Cardinal Guibert.* Il n'a d'ailleurs pas cherché l'originalité. Il a représenté le cardinal Guibert, agenouillé, en habits pontificaux, tenant dans ses mains le modèle de la basilique de Montmartre Il a fait un bon portrait simple et sérieux, et le monument me plaît mieux que s'il l'avait compliqué de fades allégories sans émotion en des poses d'atelier.

Ce n'est pas le peu de nouveauté de la formule adoptée que je reproche à tant d'artistes, d'ailleurs experts en leur métier. Ils auraient inventé celle dont ils se sont servis, leur œuvre n'en serait pas meilleure. Je ne reprocherai donc pas à M. Picaud la parenté évidente que son haut-relief *la Reconnaissance* avoue avec la *Jeunesse* de Chapu et le *Monument de Chaplin* de M. Puech ; j'aime mieux le louer du sentiment discret qu'il a su mettre dans ces formes connues. Tout de même, on est heureux de rencontrer, dans une œuvre exposée au Salon, une figure qu'on ne connaît pas, un arrangement qui n'a pas encore été vu. C'est la satisfaction que nous donne dès le premier abord le *Monument de Guy de Maupassant*, par M. Raoul Verlet : nous en reparlerons plus longuement.

Quand on se promène parmi tous ces marbres, ces plâtres, ces bronzes, dans les deux jardins réservés à la sculpture, on voit avec évidence que ce n'est pas dans la vie que la plupart de nos sculpteurs ont noté le geste de leurs figures. Presque tous ces bonshommes sont des modèles, et l'on trouve au Salon tout le répertoire des poses les plus difficiles données par des modèles exercés. Bien entendu, je ne veux pas dire que les artistes devraient se passer de modèles. Mais je voudrais que l'idée première et l'expression de leurs statues sortissent toujours de leur imagination ou mieux encore d'une impression recueillie dans la vie réelle autour d'eux. Je voudrais que toujours le choix des lignes précédât l'étude avec le modèle. Au contraire, semble-t-il, c'est presque toujours par l'essai de poses diverses demandées au modèle que le travail du sculpteur a commencé. Une de ces poses lui plaît, elle lui suggère un vague souvenir mythologique ou autre, et détermine ainsi la conception du sujet. De là tant de mouvements à la fois emphatiques et sans pouvoir expressif, tant de gesticulations savantes, violentes et froides en

même temps, qui ne peuvent éveiller en nous aucune émotion. Je sais : il faut trouver un sujet pour le Salon, la chose est difficile. Ce n'est pas un des moindres défauts des expositions annuelles d'encourager chez les artistes une excitation factice et stérile. Il est permis de croire que, sans le Salon, M. Arthur de Gravillon n'aurait pas abattu une femme nue, dans une position fort incommode, sur une mappemonde posée elle-même dans un équilibre inquiétant sur une Bible ouverte aux lamentations de Jérémie, et qu'il n'aurait pas intitulé son œuvre la *Désolation sur la terre ;* ou que M. Plessis n'aurait pas conçu cette étrange combinaison d'une tête de *Napoléon mort*, couchée sur un oreiller, et sortant, comme d'un œuf de Pâques, d'une mappemonde entr'ouverte : la mappemonde est un accessoire qui réussit mal aux sculpteurs cette année. L'influence des poses d'atelier et du Salon se retrouve encore dans nombre d'œuvres dont quelques-unes ne sont pas sans talent : *l'Ouragan et la Feuille*, de M. Forestier ; l'*Épave*, de M. Perron ; *le Chêne et le Roseau*, de M. Coutheillas ; la *Désespérance*, de M. Captier ; l'*Orphée expirant*, en bronze, que M. Guilloux fait mourir comme meurt un chanteur d'opéra ; la *Fin du jour*, de M. Pendariès, qui est d'ailleurs une bonne étude d'homme nu savamment exécutée. Et cependant tous les sujets sont bons, et les plus simples sont les meilleurs pour le sculpteur qui aime la vie et sait la voir, qui observe, autour de lui et non pas dans son atelier, les gestes, les attitudes, toutes les mobiles transformations que la vie impose à la figure humaine.

Ces modèles d'atelier gesticulants et sans vérité, comme on en trouve tant dans nos expositions, sont-ils au moins exécutés avec cette conscience de portraitiste qui mettrait sans doute un peu de vie vraie dans leur agitation théâtrale ? Quelques-uns ont ce mérite ; mais ils ne sont pas très nombreux. Ce n'est un mystère pour personne que, peu de jours avant l'ouverture du Salon, les marbres qui doivent y être exposés sont encore chez le praticien. Je sais bien que nos praticiens sont très habiles, qu'ils suivent scrupuleusement les indications de l'artiste, que l'artiste lui-même revoit son œuvre. Mais je ne puis m'empêcher de croire que beaucoup de sculpteurs passent un peu rapidement sur ce dernier chapitre. Du reste l'effet de la confiance excessive qu'on accorde au praticien est visible dans nos Salons, où tant de marbres signés de noms différents sont d'une exécution si semblable. Le résultat, souvent, c'est un modelé fort habile, qui paraît agréable et donne

même quelquefois l'illusion de l'épiderme, quand le marbre est d'un joli grain : mais c'est un modelé rond, sans accent personnel, où l'on ne trouve pas le tressaillement de la vie. Voilà pourquoi il arrive souvent, comme tout le monde a pu le remarquer, que le plâtre d'une statue soit supérieur à la statue réalisée en marbre : c'est que, pour le plâtre, le praticien n'est pas intervenu. De là vient aussi que les bronzes à cire perdue sont plus vivants que les marbres. L'impression de vie est souvent obtenue par des procédés habiles destinés à rendre, au moyen d'inégalités voulues, la souplesse palpitante de la chair ; à ces procédés je préfère sans doute la construction solide et le modelé par plans vifs. Mais tout vaut mieux que la rondeur ratissée qui est l'idéal du praticien.

Après ces observations générales, qui m'ont donné l'occasion de nommer quelques-unes des œuvres intéressantes exposées cette année, il est temps de passer en revue les sculptures qui, dans les deux Salons, ne peuvent manquer d'attirer l'attention du public.

Aux Champs-Élysées, M. Falguière paraît être en possession de l'emplacement qui fait face à la porte d'entrée. Il serait donc difficile, sans une distraction singulière, de ne pas au moins voir ses œuvres. C'est à cette même place que nous avons vu presque toutes les statues qu'il a exposées dans ces dernières années. Là était cette *Danseuse*, qui fut si vivement critiquée l'année dernière. L'envoi de cette année est d'une tout autre inspiration. On pourrait presque croire qu'il est destiné à effacer un mauvais souvenir. Mais cette *Danseuse* elle-même, je sais tout ce qu'on peut en dire : la silhouette en était fort désagréable, et la qualité du succès qu'elle obtint était, j'en conviens, désobligeante pour un artiste comme M. Falguière. C'est, je crois, la seule statue d'un artiste contemporain que les marchands de photographies aient exposée aux vitrines de la rue de Rivoli, entre le *Coucher de la Mariée* et le couple impérial de Russie. Tout de même, dans ce marbre d'un réalisme indiscret, on sentait, comme dans presque toutes les œuvres de M. Falguière, un amour de la vie et une franchise d'exécution qui faisaient plaisir, à côté de tant de productions habiles où l'on voit des formules convenues traduites par une exécution molle et indifférente. J'imagine, ou plutôt je suis sûr que le *Poète*, exposé cette année par M. Falguière, n'aura pas le même genre de succès que sa *Danseuse*. Ce titre, *le Poète*, n'est pas celui que j'aurais désiré pour une œuvre essentiellement décorative. Cet éphèbe nu, la

lyre à la main, monté sur un cheval ailé, n'est pas l'image que ce mot de poète évoque en nous. Le Poète, pour nous, c'est plutôt le vieillard songeur que M. Rodin, dans une ébauche — qui n'est qu'une ébauche, sans doute, mais une ébauche d'allure épique, — assoit sur le rocher de Guernesey, la main étendue, soulignant d'un geste large les paroles graves



LE POÈTE, par FALGUIÈRE.

que lui dictent des formes de femmes, les voix inspiratrices de son génie, apportées par le vent et les vagues de la mer. Mais ne discutons pas plus longtemps un nom qui est seulement une désignation de catalogue ; j'aurais préféré le *Génie* de la Poésie. Peu importe, ce bronze est une œuvre originale et forte ; elle a la qualité des œuvres conçues d'un seul jet et franchement exécutées, sans réticence : j'aime les lignes nettes, aiguës de sa silhouette hardie, et ce mouvement « trouvé » qui joint le torse, projeté en avant, du jeune homme, au cou cambré du cheval. Les écuyers s'inquiéteront, peut-être ; mais ont-ils jamais monté des chevaux ailés ? La tête qui, sans le

moindre soupçon d'imitation, rappelle la grâce de certaines figures d'éphèbes dessinées d'un fin trait de pinceau sur les vases grecs à fond blanc du v[e] siècle, a ce je ne sais quoi de vivant, et de personnel que M. Falguière dans ses bons jours donne aux têtes de ses statues. Un buste de femme, en marbre, également exposé par M. Falguière, a le même mérite de décision, de modelé vif et franc.

On ne peut passer indifférent auprès du bas-relief de M. Frémiet. Il y a dans tout ce que produit cet artiste une volonté et une recherche du caractère qui forcent l'attention. M. Frémiet poursuit, sans se troubler, la série des sculptures destinées à la décoration du Muséum, groupes et bas-reliefs dont l'ensemble sera sans doute une œuvre capitale. Cette année, c'est l'*Homme de l'âge de la pierre*. Il vient de lutter corps à corps avec un ours qui gît, le ventre ouvert. L'homme marche à grands pas, la tête en avant, le regard fixe, dans une attitude qui rappelle celle des grands fauves, ses adversaires habituels. Ce mouvement de marche et le profil busqué, animal, de la tête sont d'une singulière force expressive. L'homme porte sur sa cuisse déchirée les traces de la lutte, et il traîne après lui un jeune ourson criant. Je n'aime pas beaucoup les touches de rouge qui ensanglantent la blessure de l'ours et celle de l'homme. Mais, c'est là un détail qui n'a pas une grande importance dans l'effet général. Ce nouveau bas-relief continue dignement la série de tableaux où M. Frémiet a fait revivre avec conviction, dans sa rudesse et sa férocité, l'homme des âges préhistoriques. Et nous n'oublions pas que le même artiste qui a sculpté avec tant de réalisme les orangs-outangs et les gorilles, a conçu la *Jeanne Darc* de la place des Pyramides — l'une des meilleures images de l'héroïne dont la figure a hanté l'esprit de tant d'excellents artistes, l'une des meilleures statues qui soient sur une place de Paris — et qu'il est aussi l'auteur de statuettes précieuses et charmantes comme le *Saint Georges*.

On retrouve dans le *Lion*, exposé par M. Gardet, la science d'animalier de M. Frémiet qui fut, d'ailleurs, son maître. Le catalogue nous avertit qu'il est inachevé. M. Gardet a le talent de choisir toujours une matière appropriée aux sujets qu'il traite. Ce choix de la matière n'a pas nui au légitime succès du beau groupe de panthères qu'il avait exposé l'année dernière. Cette fois, il a employé un marbre d'un grain de granit, d'un ton fauve de terre cuite.

M. Barrias expose un monument considérable, qui sera élevé dans la ville de Tananarive à la mémoire des soldats et marins français morts pendant la

campagne de Madagascar. Une petite maquette placée à côté du monument nous apprend que les seules parties définitives sont les deux figures groupées qui symbolisent la France et Madagascar, et le soldat colonial assis sur le soubassement. La forme et les proportions du socle seront toutes différentes



MONUMENT A LECONTE DE LISLE.
Groupe en marbre, par DENYS PUECH.

et l'effet général en sera sans doute modifié. La partie importante du monument — tel qu'on nous le présente aujourd'hui — est évidemment le groupe qui le domine. M. Barrias a cherché à renouveler le type traditionnel de la patrie française, et il faut lui savoir gré de cette entreprise dont le résultat est d'ailleurs heureux. Il y a quelques années, M. Mercié avait déjà réussi dans une pareille tentative. La France gothique et douloureuse de son *Monu-*

ment de Jeanne Darc n'a peut-être pas été sans influence sur la conception de M. Barrias, sans qu'il y ait la moindre trace d'imitation. L'idée, ici, est toute différente. C'est une France victorieuse et grave; elle accueille et protège sous son drapeau la jeune Malgache devenue son enfant, tandis qu'elle tend une couronne au soldat, ouvrier de sa conquête.

Un bas-relief en marbre de M. Mercié est destiné au *Tombeau de Mme Carvalho*. La figure de femme drapée dans de longs voiles aux plis droits est une apparition délicate qui garde une sorte de grâce vague et inachevée; mais elle a eu des sœurs charmantes, que nous avons connues et aimées avant elle.

Le *Monument de Leconte de Lisle* sera placé au jardin du Luxembourg, qui est en train de devenir le jardin des poètes morts, comme il fut la promenade que beaucoup d'entre eux, pendant leur vie, préférèrent à toute autre, pour y conduire leurs songeries. Je ne doute pas que le marbre de M. Puech ne découpe une silhouette noble et décorative sur les verdures dont il sera entouré. Le buste de Leconte de Lisle est placé au sommet d'un pilier qu'embrasse une figure de femme ailée, le torse nu, les ailes largement ouvertes, dont l'une déploie sa courbe au-dessus de la tête du poète. L'exécution est ce qu'on peut attendre d'un artiste aussi habile que M. Puech : la poitrine de la Muse est un morceau souple et savoureux. J'avoue, cependant, que l'arrangement me paraît un peu théâtral; je n'aime pas beaucoup la draperie aux plis abondants qui dissimule presque entièrement le pilier et ôte ainsi de la solidité au monument. M. Puech, lui-même, me disait un jour qu'un bon sculpteur ne devrait jamais se permettre une draperie qui ne serait pas ou ne pourrait pas être un vêtement réel; et je l'approuvais fort. Sans doute, cette draperie est là pour meubler et équilibrer tout un côté du monument et elle remplit bien cet office. La composition du reste est très serrée, sans trous; la silhouette est nette et ferme, de quelque côté qu'on la regarde, même par derrière, où M. Puech a ingénieusement placé une plante des tropiques à larges feuilles. On reconnaît les qualités de l'auteur de la *Sirène*. Mais M. Puech ne m'en voudra pas si je préfère le bas-relief *la Seine*, cette œuvre exquise. Le buste de Jules Ferry, du même artiste, est un portrait sincère et grave.

M. Gérôme expose une statuette de bronze doré et ciselé, qui représente Bonaparte à cheval, entrant au Caire, et un buste du même Bonaparte reposant sur un de ces socles, ornés d'accessoires pittoresques et symboliques dont



Gerome sculp — Siot-Decauville fondeur

Entrée de Bonaparte
au Caire

Héliog. Dujardin

l'auteur paraît avoir le goût : parmi les accessoires, on reconnaît la *Bellone* qui fut, il y a quelques années, venant après la *Tanagra*, la première tentative de polychromie franche et sans atténuation appliquée à une grande statue. On trouvera ici même la reproduction des deux envois de M. Gérôme. On se rendra compte, par la belle héliogravure de M. Dujardin, des qualités d'exécution raffinée, sans maniérisme, qui font de cette statuette équestre un précieux bibelot d'art ; et je ne pense être injuste ni pour Meissonier ni pour M. Gérôme en disant que cette statuette est, en son genre, l'équivalent de ce qu'est, en peinture, l'art de Meissonier.

Les sculpteurs que je viens de nommer sont sans doute, si l'on ajoute M. Paul Dubois qui cette année s'est réservé pour la peinture, ceux dont le public, en entrant au Salon des Champs-Élysées, cherche d'abord les œuvres. M. Verlet, à qui de très bons ouvrages avaient déjà valu l'estime de ses confrères et des amateurs, n'était peut-être pas, jusqu'ici, très connu de l'ensemble du public. Son *Monument de Maupassant* le désigne dès maintenant à la grande notoriété. Les éléments de la composition ne sont pas nouveaux : une colonne que surmonte le buste du romancier; sur le soubassement, une figure assise. Mais la nouveauté est dans la conception de cette figure. Personne n'aime plus que moi la *Jeunesse* de Chapu, et je suis persuadé que le type de monument auquel elle a donné naissance peut encore produire des œuvres remarquables. Cependant, il semble que les types créés par les artistes finissent par s'user à force d'avoir été répétés et imités; s'ils ne perdent pas leur valeur et les droits qu'ils ont à notre admiration, il semble qu'à la longue ils perdent leur pouvoir d'inspiration ; on le voit à la médiocrité croissante des œuvres qui continuent à se réclamer d'eux. Je ne saurais donc trop louer M. Verlet d'avoir cherché quelque chose de nouveau pour remplacer la figure allégorique, qui aurait pu, là aussi, symboliser la gloire de Maupassant ou l'hommage de la postérité. Il a cherché et il a trouvé. Il a eu l'idée très simple et très frappante, qui est excellente, parce qu'elle est très bien appropriée au sujet, d'asseoir au pied du monument une femme de nos jours, accoudée dans une attitude pensive; elle semble rêver au livre qu'elle tient dans sa main, un doigt glissé sur la page dont elle fut émue. C'est une femme du monde, et pourtant ce n'est pas la frêle Parisienne des anémies raffinées : elle est robuste et près de la nature : c'est la vraie femme de Maupassant. L'attitude est élégante et sans affectation, presque familière et cependant

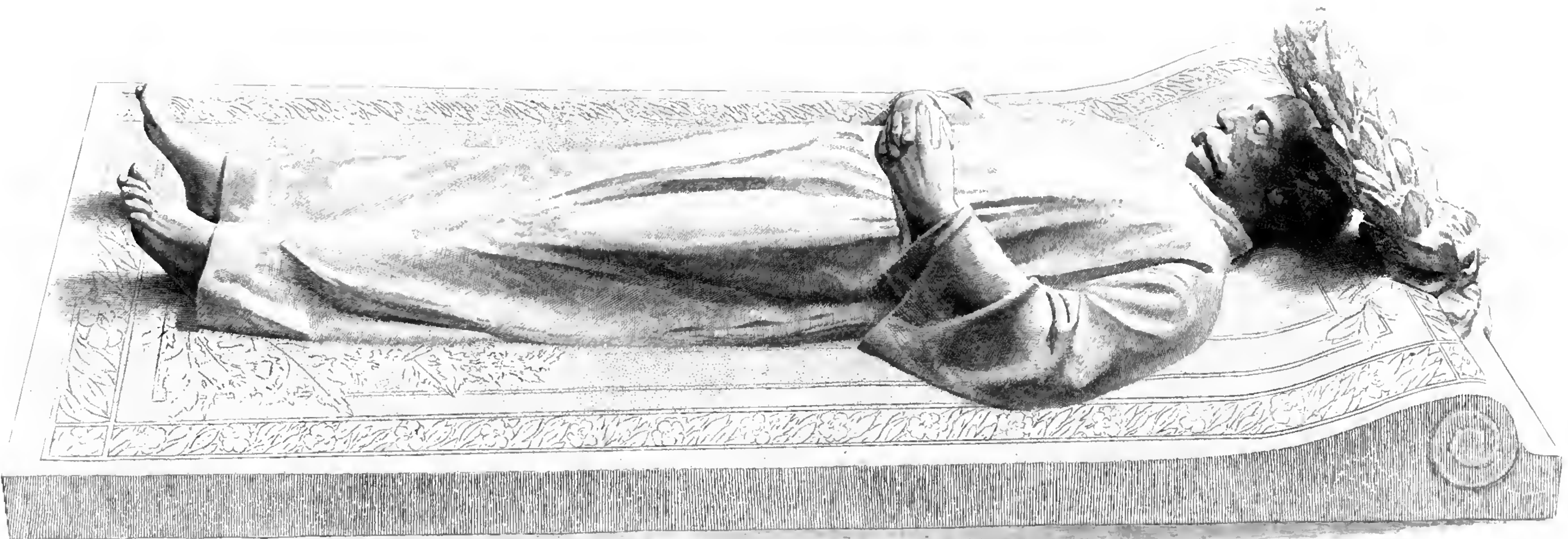
sérieuse. Le monument tout entier fait honneur à M. Verlet et montre quel parti l'on peut tirer du costume moderne, même dans la sculpture monumentale.

Il y a encore au Salon des Champs-Élysées bien des œuvres qui, sans viser à l'originalité, sont des morceaux de valeur exécutés par d'habiles artistes. La *Bacchante à la chèvre*, de M. Soulès, est du nombre. Je la préfère à son projet de tombeau, qui me paraît très compliqué et peu intelligible. Le marbre de M. Sicard, *Agar* agenouillée devant le corps de son fils, mérite encore plus d'éloges, pour l'accent personnel de son exécution : Agar ou non, le dos de femme agenouillée et affaissée est un beau morceau qui ne sent pas le praticien, et qu'on regarde avec plaisir, à côté de tant de marbres d'une élégance affadie. Le groupe de M. d'Houdain, la *Pesée*, trois hommes nus, arcboutés, maniant un levier pour soulever une grosse pierre, ne manque pas d'énergie. Le plâtre de M. Cordonnier, *Inoculation à l'Institut Pasteur*, est un groupe habilement agencé, où se combinent savamment des souvenirs de Michel-Ange, de Raphaël et de M. Paul Dubois. Le *Potier* de M. Hugues est une excellente étude d'homme nu, juste de mouvement et de modelé. L'*Automne*, de M. Schmid, jeune femme frileuse, frissonnante sous la pluie des feuilles mortes qui se collent à sa chair nue, est une figure gracieuse. La *Salomé*, de M. Salières, à qui l'on reprochera peut-être de faire penser à un arrangement pour un ballet des Folies-Bergère, plaît par un certain charme exotique et sensuel. Enfin, avant de quitter les Champs-Élysées pour le Champ-de-Mars, je regrette de ne pas avoir plus de place pour dire le mérite d'œuvres comme la *Justice*, de M. Convers, à laquelle je préfère cependans la *Salomé* du même auteur, statuette en marbre délicatement patiné ; le *Porteur d'eau africain*, de M. Guittet, d'un mouvement bien observé avec son dos courbé, sa tête en avant et ses yeux clignotants ; *Blessé*, de M. Thiébaut ; l'*Homme au serpent*, de M. Laurent ; *Pour le drapeau*, de M. Octobre ; l'*Homme aux loups*, de M. Jacquot ; *Pastorale*, de M. Desruelles ; et les bustes de MM. Gasq, Allouard, Pendariès, etc.

(*A suivre.*)

PAUL JAMOT.



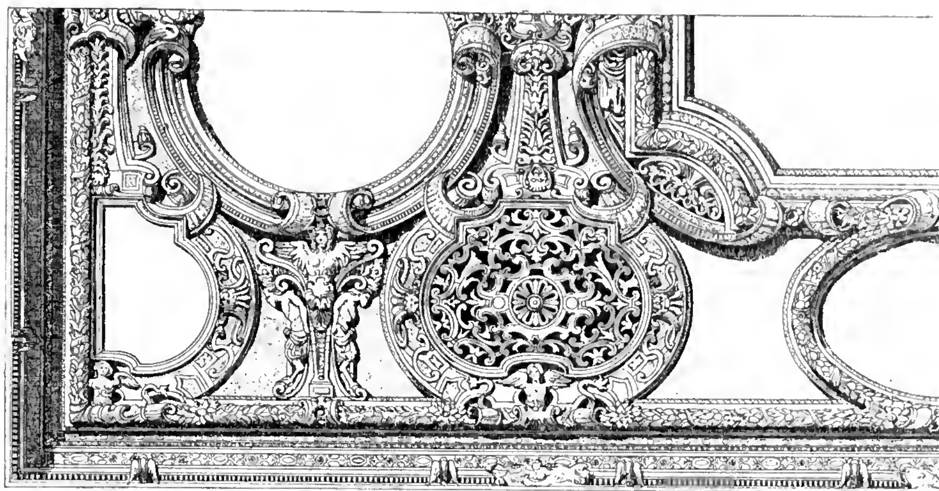


"Après ma mort je serai revêtu d'un de mes costumes habituels de travail, les pieds nus." (Extrait de son testament)

LE TOMBEAU D'ALEXANDRE DUMAS FILS

Eau-forte originale de E. Burney

d'après René de Saint-Marceaux



L'ARCHITECTURE

Il faut tenir pour un témoignage de la déférence du Directeur de cette Revue envers des artistes, que ses fonctions lui ont fait pratiquer pendant tant d'années, cette pensée d'ouvrir ici une critique spéciale — tout à fait en dehors des usages — des deux Salons d'architecture récemment inaugurés.

Cette mission délicate, destinée à un intérêt bien relatif, irait difficilement sans quelques considérations rétrospectives au moment où vont disparaître le palais éphémère du Champ-de-Mars et cet autre édifice, un peu plus vieux, à moitié démoli déjà, qui a abrité nos grands concours publics et les Salons annuels depuis quarante ans.

Les dilettantes diraient volontiers que ce dernier aurait été le témoin du fiasco regrettable d'un art décrié, sans souplesse dans ses formules, sans créations géniales, sans ces caractéristiques cataloguées en périodes précises — comme celles qui séparent des siècles dans le passé — sans cette variété de styles qu'il aurait fallu renouveler, au train dont ont marché les choses publiques en France, aussi souvent que nos gouvernements ou que la mode dans les costumes. Les bons batailleurs du milieu architectural, ceux qui croyaient sincèrement à quelque brusque rénovation possible, aussi bien que ceux qui se servaient comme de réclame du mirage des nouveautés toujours annoncées — mais peu réalisées — prêtaient leur appui documenté aux illusions et aux

engouements de ce public de bonne foi qui croit se connaître d'instinct et de naissance à un art dont il ne peut naturellement pénétrer la technique. Il en est de cet art comme des lettres. On fait de la prose sans le savoir : de même dès les premiers regards on compare des proportions et des formes, et quand, pour son usage personnel, on a supputé les marches d'un étage, critiqué le rapport du salon à la salle à manger, on peut se croire initié aux combinaisons qui transforment les éléments de la construction en des œuvres pensées méritant la qualification d'œuvres d'art. Ayant déjà ainsi jugé du style, la tentation est bien grande d'apprécier les styles, et avec l'aide de la haute expérience du tapissier, peu au courant des arts du dessin, mais si renseigné sur l'authenticité et la valeur des bibelots qu'on voit aux ventes publiques, le pas est tout franchi.

L'esthétique dans laquelle se perdent les artistes n'a pas de secrets pour ceux que servent leurs instincts ; aussi cette bonne opinion s'enracine-t-elle que ce temps-ci n'a pas son architecture et qu'il est superflu de lui demander autre chose que des répétitions des œuvres du passé, puisque dans sa courte vie, en effet, un amateur n'a pas vu s'épanouir en une belle succession quelques périodes magistrales laissant à leur époque une empreinte ineffaçable. Et ce sont les connaisseurs les plus raffinés, les plus éminents, exclusivement occupés à recueillir les œuvres du passé, qui ont exigé des artistes honorés de leurs commandes cet asservissement à l'archéologie dans lequel, après eux, a versé le grand public moutonnier. Singulière anomalie, quand la maladie de l'inédit, de l'inconnu sévit partout, que l'art architectural en soit pour ainsi dire excepté.

Pour ceux qui, plus conscients et moins hâtifs, ont souvenir des lentes évolutions qui ont marqué les Ecoles et les styles, un demi-siècle aura pourtant suffi à montrer de fortes nuances et des transformations importantes dans une continuité de loyaux efforts, dans la conservation d'une maîtrise traditionnelle, en dépit des changements dans les mœurs, à travers les ruines et les résurrections. C'est surtout à propos d'architecture qu'il est juste de témoigner de la souplesse de l'Ecole française, en même temps qu'il est réconfortant de signaler dans la qualité de la race la perpétuité de ses fortes études et de ses précieuses traditions.

Il est presque banal de rappeler que les changements brusques dans notre art ne se sont produits que sous le coup de guerres, d'invasions, de ruines ou

des constitutions d'États, ou bien par l'apport de matériaux inusités jusque-là et de principes de construction exigeant des formes nouvelles, initiatrices de styles divers.

Laissant de côté le trouble terrible apporté par les grandes guerres du commencement du siècle et par celle dont nous portons la marque indélébile, tempêtes dont il serait cependant aisé de signaler les effets sur l'histoire de notre art architectural, les autres éléments de transformation, éléments matériels, physiques, en quelque sorte, auront marqué ce temps-ci peut-être plus qu'aucun autre. Cela crèvera les yeux des générations qui nous suivront et nous semblons ne pas nous en douter. Il ne faut pas être bien vieux pourtant pour avoir assisté aux transformations radicales apportées dans nos constructions par l'usage du métal, par les couvertures à énormes portées, par l'introduction des machines, par tous ces grandissements sans pareils dans l'histoire des civilisations, qui sont nés de l'amplification de la vie en commun, des transports énormes, des grandes expositions, enfin des problèmes nouveaux exigeant des solutions nouvelles.

Les proportions de nos plans en sont extraordinairement changées et consacrent de nouveaux types qui deviendront classiques à leur tour. Nombre d'édifices présentent des dispositions inconnues aux périodes précédentes, et les formes de leur structure, les détails de leur ornementation ne sont pas moins différents des décors antérieurs que leurs dimensions de celles des modèles traditionnels et consacrés.

Les catalogues des Salons d'architecture n'ont pas pu montrer tout ce mouvement en France, encore moins sa répercussion considérable en Europe et en Amérique. Ces exhibitions périodiques ne sont point le lieu d'élection des compositions de nos artistes. A peine les Expositions universelles les excitent-elles à reproduire par le dessin, — et pour beaucoup à cause de ce qu'ils doivent à leur réputation, — les grandes œuvres bâties qui sont la seule, la vraie traduction de leurs rêves en forme et en couleur. C'est seulement par une action réflexe que les grandes conceptions s'y traduisent sur les premiers essais des commençants, sur des concours, sur des projets avant exécution, trop souvent pour les jeunes sur des créations imaginaires qui n'obtiennent pas la sanction de la réalisation.

Pour ne citer que des œuvres d'un passé relativement éloigné, nous n'avons jamais vu aux Champs-Elysées rien du Louvre, du Palais de Justice de Paris,

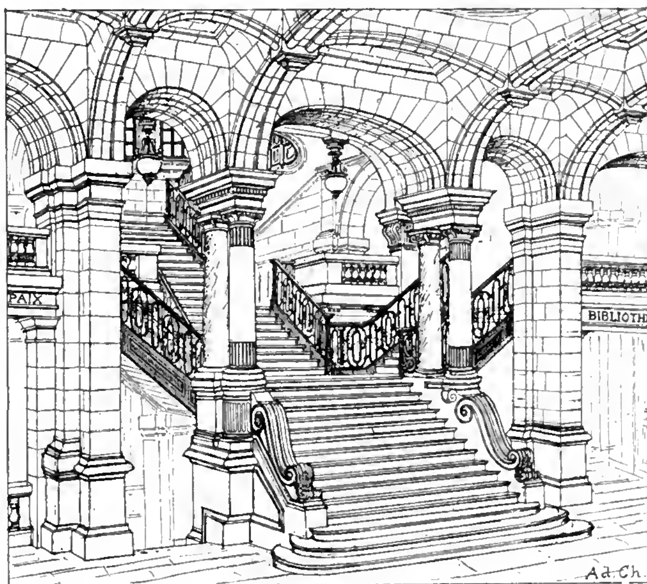
de la Bibliothèque nationale, de l'Hôtel de Ville, etc., presque rien des travaux exécutés pour l'État, les départements et les villes, et pourtant c'est sous la profonde empreinte de ces œuvres magistrales que s'est maintenue la féconde tradition de l'École française, faite dans le passé, comme elle devra demeurer dans l'avenir sous peine de faire place à d'autres conceptions, de grandeur simple, de logique, de clarté, de justesse et de goût.

Les enfants perdus qu'elle envoie à la découverte lui rapporteront de leurs expéditions exotiques des trouvailles qu'il lui faudra s'assimiler et digérer pour les associer aux combinaisons renouvelées sans relâche qu'elle tire de son propre fonds, c'est-à-dire de cette origine latine et grecque dont nous procédons et dont nos moelles sont constituées. Elle trouvera dans les inventions que la science lui procurera des adaptations précieuses ; mais elle aurait à ne pas prendre les programmes que ces données lui fourniraient pour leur solution, à ne pas confondre la construction et l'art qui la transforme ; elle faillirait à sa fonction de régulatrice si elle ne tempérait pas les ardeurs, si elle ne rectifiait pas les fantaisies, si elle ne faisait rentrer dans ses cadres, dans ses belles ordonnances les écarts mêmes, — signes d'une jeunesse persistante, — dont un peu de sens et de goût ont vite tiré parti en les fondant suivant des principes et de la méthode.

C'est ainsi que depuis la Renaissance s'est faite notre école classique ; c'est ainsi que son enseignement est et restera productif, ou, pour mieux dire, c'est ainsi seulement que pourra exister un enseignement et que nous continuerons à mériter que notre École des Beaux-Arts soit encombrée d'étrangers, et qu'en dépit des jalousies et des réserves issues du plus naturel sentiment de patriotisme, tant de nations nous apportent le tribut annuel de leur jeunesse studieuse. Nos Salons de peinture attestent, par la concurrence même qu'y viennent nous faire les élèves d'autrefois, l'influence de leurs maîtres ; l'architecture n'y échappe pas. On a bien des fois fait remarquer combien cette condescendance offrait de dangers pour l'avenir, si nous fermions nous-mêmes de si précieux débouchés à notre production nationale. Tout pesé, il est douteux qu'une telle éventualité puisse contre-balancer l'abandon d'une tradition qui a fait rayonner depuis si longtemps l'art français dans les deux hémisphères.

Seuls l'abandon de la recherche, le relâchement dans la fertilité des formules créatrices, la reproduction mécanique de nos œuvres d'autrefois, la

manie de l'archéologie, de l'imitation pure pourraient compromettre cette supériorité conquise par des siècles d'application, et malheureusement les arts annexes de l'architecture, ceux qu'on qualifie de décoratifs, ne prêtent que trop à l'inquiétude d'un tel résultat, sous l'empire de la mode introduisant le mal dans les constructions privées, suivant les exigences et le goût des clients épris de vieilleries.



Hôtel de Ville d'Ivry.
M. Chancel, architecte.

Si les Salons portent la trace de cette maladie, ils montrent aussi que partout où notre art est libre, c'est-à-dire quand il répond aux programmes de l'État, des grands services publics, il demeure affranchi de toute imitation servile, en perpétuant seulement cette tradition qui a su changer le vêtement de nos constructions dans l'évolution d'un perpétuel renouvellement.

Au premier Salon qu'abrita la vieille bâtisse au plan simple et commode, on pouvait voir à la fois le déclin des formes où le romantisme avait introduit de sottes réminiscences de la Renaissance mal interprétée ; à côté, les belles et nombreuses restaurations des monuments historiques et l'épanouissement d'un art, où les formes du moyen âge réapparaissaient sous la vivace impulsion et l'extraordinaire talent de dessinateur de Viollet-le-Duc ; puis,

par les travaux de l'Académie de France à Rome, une adaptation des formes de l'antiquité, mieux approfondies, plus étudiées au point de vue de la construction, analysées avec une méthode rationnelle, mais aboutissant à ce style néo-grec, le comble de la sécheresse et de la convention dans les mains des imitateurs.

Depuis, les études sur les arts de l'Orient, les ouvertures sur des civilisations inconnues, et aussi la connaissance plus complète des arts de notre passé, ont fourni de nouveaux appoints et suscité même des engouements passagers; mais c'est montrer encore de quelle vitalité témoignent nos artistes, que de citer leurs tendances, leurs rivalités, leurs querelles et leur absolutisme. L'intransigeance des uns et des autres est la meilleure preuve du souci que leur donne cet espoir de soutenir encore dans le monde cette haute influence, comme aux siècles passés.

Le public et les marchands se sont peut-être trompés à des symptômes de fièvre, quelquefois incohérente. Il faut qu'au milieu de ces accès, la grande École continue à se rénover en se perpétuant; que, soucieuse de la grande composition, de la composition, pour mieux dire, elle donne simplement une suite aux œuvres bien constituées de nos devanciers. Laissant la mauvaise construction aux entraînements de la spéculation et à la fantaisie des exotismes, faisant fi des tricheries dans l'emploi des matériaux, sans souci des modes passagères, qu'elle traduise honnêtement les exigences de la structure, et elle fournira de nouvelles interprétations, dans une langue où les néologismes apparaîtront, mais n'auront pas besoin de se substituer radicalement aux accents et aux mots qui ont traduit les sentiments si dissemblables de tant de générations.

Et les Salons se succéderont, montrant, comme celui-ci, au milieu des remous contradictoires, le large sillon tracé par la nef qui continue à voguer majestueusement sous nos couleurs.

C'est ainsi qu'aux Champs-Élysées les œuvres préparées pour l'exécution auront pu compter des édifices complets comme le *Crédit lyonnais*, de Bouwens van der Boyen père et fils; l'*hôtel de ville d'Ivry*, de Chancel; le *plan de l'hôpital d'enfants*, de Morin Goustiaux; l'*Université de Jassi*, de Blanc; la *gare de Bucharest*, du même Blanc, en collaboration avec son ami Marcel; le *plan de l'hospice de Nancy*, de Jasson, pour ne citer que les plus importants.

Les pensionnaires de l'École de Rome y font bonne figure avec de belles

études de MM. Eustache (voir en-tête) et Sortais et surtout avec la très exceptionnelle *Restauration* de M. Pontremoli.

Leurs camarades de la rue Bonaparte, frais émoulus des études, ont envoyé leurs projets pour l'obtention du diplôme d'architecte, projets dont le programme est de leur choix comme fait le candidat au doctorat pour celui de sa thèse :

Wicard, une *maison des champs ;* Rome, l'*habitation d'un médecin de campagne;* Mesnager, un *rendez-vous de chasse;* Clément, un *photo-club*, donnée d'hôtel tout moderne; Rigault, des *maisons de rapport*, pour Saint-Étienne; Legresle, un *sanatorium*.

D'autres jeunes gens, encore dans la théorie, bénéficiant de la généreuse initiative de la donation Chenavard, à l'École des Beaux-Arts, ont poursuivi la chimère d'une composition personnelle, sans autre but que la création d'une œuvre d'art.

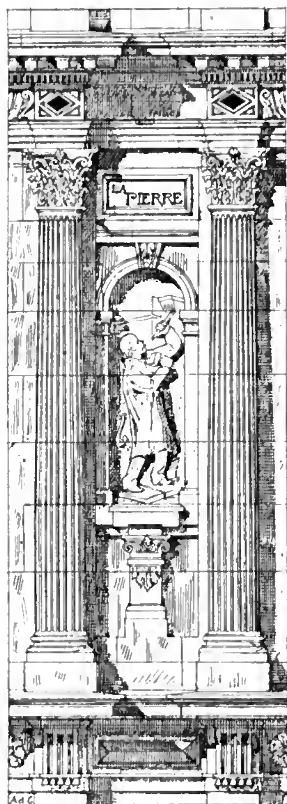
Tels : M. Hébrard, avec son projet de *grand établissement thermal;* M. Lecardonel, une *Bourse de commerce;* M. Carré, avec une *salle de fêtes dans un palais princier;* M. Senèque, avec une *bibliothèque-musée ;* M. Tony Garnier, avec un important *sanatorium ;* ou bien se sont risqués dans des concours spéciaux, comme M. Olivier, avec la *gare militaire*, sujet donné par l'Académie des Beaux-Arts; MM. Boutron et Schœlkopf dans l'*école de commerce* et Dupont, dans le *théâtre de Noyon*, compétitions publiques.

Mais ce dernier, depuis longtemps déjà, a abandonné la rue Bonaparte, comme MM. Maistrasse et Berger qui se sont essayés aux concours de l'École supérieure, ouvert par la Chambre de commerce de Paris, et de la Caserne de sapeurs-pompiers par la Ville; comme MM. Demierre et Le Grand, présentant un des projets qui ont figuré à Marseille pour la Faculté des Sciences de cette ville.

L'exposition de 1900 est représentée par un projet de MM. Joanny-Bernard et Robert, les vainqueurs au concours de l'École supérieure de Commerce; un autre de M. Esnault Pelterie.

Et voici qui montre bien comment les Salons sont loin d'exprimer la marche de notre production architecturale : aucun des concurrents que leurs succès ont désignés dans les deux épreuves relatives à la grande solennité en préparation n'a estimé devoir soumettre de nouveau au public les dessins récompensés. Attelés à leur nouvelle besogne, préparant la réalisation d'autres

conceptions, ils dédaignent de les lui montrer sous forme de plans, de coupes et d'élévations qu'il comprend peu, assurés qu'il les jugera avec passion, et le plus souvent sans connaître le nom de leurs auteurs, quand les perspectives prochainement réalisées lui permettront l'appréciation de leur réalité bâtie.



Hôtel de Ville d'Ivry.
Trumeau.
M. Chancel, architecte.

Là ne doit pas s'arrêter cette énumération sommaire qui n'est qu'un classement de catégories.

Il faut citer encore dans l'ordre des compositions imaginaires deux cadres de croquis suggestifs, *rêves* ou *résurrections*, de M. Mayeux; dans celui des projets sans application directe : un *théâtre pour le drame lyrique*, par MM. Leclerc et Gromort; une *chapelle*, par M. Raffet; dans le nombre d'œuvres exécutées ou à construire : un *hôpital d'enfants*, par Valentin et Poupinel; deux gracieux petits monuments à *Watteau* et à *Mlle Clairon*, sous la signature Guillaume; un *tombeau*, par M. Thibeau; des *mosaïques funèbres*, par M. Milvoy; des *maisons de campagne*, de M. Rives; le *monument pour Colmar*, de M. Bartholdi, architecte et sculpteur; une *église*, de M. Saint-Père; un projet préparé par M. Coliez pour une *maison de refuge des filles-mères*, à Roubaix.

Les restaurations et relevés comptent :

L'*Église de Cesson-Saint-Brieuc*, par M. Woog; le *Château de Gourlaine*, de M. Chaussepied; la *Cathédrale de Rodez*, de M. Pailhès; le *Beffroi de Lucheux (Somme)*, par M. Vinson; un *ensemble documentaire de relevés de faïences*, par M. Chauvet; un très important travail de MM. Guyot et Pottier, sur le *Château royal de Villers-Cotterets*.

L'exotisme paraît sous la forme des curieuses combinaisons de charpente du temple d'Ykegami, par M. Lichtenfelder et des charmants dessins de salons japonais que le caprice d'un grand négociant a permis à M. Marcel de réaliser. Il intéresse encore beaucoup avec les admirables aquarelles d'Ypermann, avec les relevés de l'église grecque de Nervaka, par Chesnay.

A moins de citer nombre de jolies aquarelles et les petites cartes de visite déposées par des artistes aimant à faire constater la continuité de leur virtuosité, quand nous aurons signalé le gentil cadre de croquis archéologiques de Paillard et d'autres de Polart; quand nous aurons noté une restauration du forum romain, trahissant à côté de la valeur archéologique l'insuffisance de la traduction architecturale, de Gatteschi, et encore une sorte de modèle d'un fragment du célèbre appartement Borgia, par M. Pascal Frenguelli, nous croirons avoir abusé de l'énumération et nous nous arrêterons, laissant à un second article, en suivant l'ordre de l'exposition dans les salles, l'étude des œuvres qui nous paraîtront donner lieu à quelques appréciations que ne comportait pas cet énoncé rapide. Le Champ-de-Mars y aura d'ailleurs la place que son importance numérique relative justifie.

(*A suivre.*)

J.-L. PASCAL.



LA GRAVURE

En ce temps où les procédés mécaniques de reproduction par la photographie deviennent de plus en plus parfaits, on rencontre trop souvent des personnes à qui l'avenir de la gravure d'art paraît plein de doute et de menaces. La gravure, à les en croire, serait atteinte dans son existence même par le développement des applications héliographiques ; elle ne pourrait sans folie entreprendre de lutter contre des moyens de reproduction dont la fidélité rigide et quasi mathématique n'est sujette à nulle erreur, en même temps que la promptitude et le bas prix de leur exécution les mettent à l'abri de toute rivalité commerciale... Certes, les personnes qui pensent de la sorte n'eurent jamais avec la gravure qu'une familiarité superficielle, et peut-être estimera-t-on qu'il est peu nécessaire de discuter en forme leur opinion. Cependant, si l'on songe que cette manière de voir se répand parmi le public, on jugera qu'il n'est pas tout à fait superflu de montrer en quelques mots combien elle est chimérique. Avant toute chose, il faut écarter, sans admettre un instant qu'il puisse intervenir dans le débat, l'argument que l'on tire du vil prix ou de la rapidité des travaux mécaniques. On n'aurait le droit de l'accueillir que si la valeur artistique de ces travaux — puisque c'est d'art seul en effet qu'il s'agit — était égale à la valeur du travail personnel accompli par l'esprit et la main du graveur. Et il n'en est pas ainsi. D'abord, l'exactitude matérielle, la fidélité sans défaillance que leur attribuent leurs partisans ne sont très souvent qu'une fausse exactitude et une fidélité mensongère. Que l'héliogravure, la phototypie ou leurs pareilles reproduisent servilement le contour et la forme des objets, la chose est manifeste, et l'on doit reconnaître qu'un mauvais graveur commettra des fautes de dessin dont elles sont incapables par essence et pour ainsi dire par définition. Mais un bon graveur ne les commettra point, ces fautes; et si son œuvre est, sur ce point même, égale aux fabrications mécaniques, partout ailleurs elle leur sera supérieure. Car, puisque les reproductions gravées ne disposent que du blanc et du noir pour traduire

l'infinie variété des couleurs qui composent un tableau, il ne suffira pas, à qui veut exprimer tout l'effet et le sens et la beauté d'une toile, d'une imitation sans choix et sans liberté : il faudra une version intelligente, une interprétation raisonnée et sentie. Les reproductions photographiques, inconscientes et comme à demi aveugles, emploieront la même nuance pour traduire deux tons différents, brouilleront les plans, éteindront ou détruiront dans une monotonie implacable l'harmonie de la peinture. Le graveur, clairvoyant et conscient, maître à tout moment de sa pensée et de son instrument, choisira selon son goût les moyens de rendre l'apparence et le style de son modèle. Il ne fera pas une copie automatique et uniforme, mais une transposition. Il distinguera par des valeurs diverses les couleurs que la photogravure confondrait en une même teinte, éclaircira ici sa planche et là l'obscurcira, tantôt insistera sur un détail, tantôt passera en simplifiant, changera suivant qu'il lui plaît la figure de ses tailles; enfin écrira, de l'œuvre qu'il interprète, une traduction souple et subtile, et plus fidèle et plus pénétrante infiniment que la plus exacte des images mécaniques. Enfin, il est dans la gravure un domaine que la fabrication industrielle ne peut prétendre envahir: c'est celui des œuvres originales. Il suffit de comparer en sa pensée aux effigies photographiques quelques-uns des portraits publiés par nos graveurs en ces récentes années, — *Dom Guéranger* par Gaillard, ou *Edmond de Goncourt* par M. Bracquemond, ou *Madame L...* par M. Achille Jacquet — pour reconnaître aussitôt tout ce que possèdent ceux-ci, et ce qui manque à celles-là, de ressemblance véritable et profonde, d'intime intelligence des visages et des âmes.

Les prétentions agressives de la mécanique ne sont pas la seule cause de cette hésitation que les gens de peu de foi éprouvent devant l'art de la gravure. Il faut convenir que certains artistes encourent à cet égard une lourde responsabilité, et certains éditeurs une plus lourde encore. D'une part, il est des graveurs au burin, trop timides disciples d'un maître illustre, qui répètent sans merci les procédés et les formules d'Henriquel-Dupont, ou, remontant plus haut encore, demeurent figés dans la respectable tradition de la vieille gravure française; qui, soucieux uniquement de couvrir leur planche de tailles régulières, appliquent imperturbablement aux sujets les plus divers la même méthode de travail ; qui traduisent de la même façon le nu et le vêtement, un Rubens ou bien un Mantegna ; qui oublient enfin

qu'en s'absorbant dans la recherche d'une perfection monotone et en négligeant de parti pris le *caractère*, ils cèdent aux fabrications héliographiques le plus précieux avantage, leur rendent la lutte aisée et la victoire possible. Il est aussi des aquafortistes trop nombreux qui, abusant des facilités spéciales de leur métier, ambitieux de produire rapidement, ou de dissimuler l'insuffisance de leur savoir, ont recours au chiffon d'imprimerie pour couvrir de noirs arbitraires et d'estompages sans raison des planches sommairement gravées. Il fut une époque où l'air de vague et d'inachevé, les taches plus ou moins capricieuses que présentaient leurs épreuves séduisaient des amateurs candides. Ce temps est passé, et ce genre d'eau-forte improvisée a reçu le nom médiocrement flatteur d' « eau forte à la sauce ». Cela est juste. Mais les mêmes amateurs, revenus de leurs illusions, ont étendu leur défiance à l'eau-forte en général. Et cela est regrettable. D'autre part, il s'est rencontré des éditeurs trop ingénieux à multiplier les épreuves avant la lettre. On sait que ces épreuves, tirées avant la gravure du titre et des autres inscriptions, sont les plus rares à la fois et les plus belles, parce que la planche est alors toute fraîche. Quelques éditeurs, dont la provision était épuisée, ont imaginé de la renouveler au moyen d'une planche avec la lettre. Pour accomplir cette subtile manœuvre, ils couvrent simplement, au moment du tirage, les inscriptions avec une bande de papier, que l'on appelle un *cache*. Il va sans dire que de telles gravures ne possèdent aucun des mérites d'une épreuve avant la lettre, et que les acquéreurs n'ont point lieu d'être satisfaits, pour peu que leur méprise leur soit dévoilée. Or, elle peut l'être aisément, car, sans même parler de la qualité du tirage, le cache, si mince qu'il soit, laisse une trace qu'on distingue en examinant le papier à jour frisant. Que les personnes ainsi déçues aient fermé leur cœur à l'eau-forte et au burin, cela se comprend de reste; que la pratique assidue de ces menus artifices ait produit quelque malaise parmi le public, on ne saurait s'en étonner... Tels sont les maux dont a souffert, et dont souffre encore la gravure. Du dernier, on ne saurait parler longuement. Pour le combattre et le vaincre, il n'est que l'honnêteté. Les autres suggèrent des réflexions plus nombreuses. Je voudrais dire brièvement celles qu'inspirent une visite aux Salons, l'état présent de l'art, les gains et les pertes, et les espérances qu'on peut concevoir.

Le burin — C'est par lui qu'il faut commencer. Par ses procédés lents et défi-

nis, il donne aux ouvrages qu'il crée un air de gravité et une détermination rigoureuse, une dignité qui n'est qu'à lui. En outre, c'est cet art sévère et contenu qui nous fait, à l'heure actuelle, les plus belles promesses et nous montre les efforts les plus heureux. Sans doute, on trouve encore parmi les Français maints artistes tels que MM. Levasseur, Boutelié, Crauk, qui s'en tiennent à la pratique impassible et formaliste des graveurs d'antan. Quelques étrangers, comme M. Meunier, présentent des planches qui paraissent contemporaines de Paul Delaroche, et dans lesquelles le travail des tailles est identique, qu'il s'agisse de figurer la chair d'un bras ou la reliure d'un livre. Mais, chez beaucoup d'autres, le métier s'assouplit, exprime le caractère et traduit le sentiment. Il semble bien qu'un ensemble de tendances nouvelles se révèle ici et qu'une renaissance s'accomplisse peu à peu. Diverses œuvres, qui ne sont point encore parmi les plus saillantes et qu'il serait inutile d'énumérer ici, le laissent déjà pressentir. Et cette émancipation graduelle de nos graveurs s'accuse plus nettement dans maintes planches auxquelles on doit une mention distincte. C'est ainsi qu'il convient de citer la *Vague* où M. Barbotin montre un corps de femme gracieusement modelé. La *Vierge au Rosier* et *Volubilis*, de M. Patricot, sont d'un art aimable et fin, mais qui n'est pas sans quelque maigreur. M. Jules Jacquet expose une vaste planche qui contient des morceaux excellents. M. Alphonse Lamotte traduit avec une séduisante habileté le portrait de Mme Sarah Bernhardt, dans *Gismonda*, par M. Chartran. Les cheveux flottants mêlés de fleurs, le contour du visage, les lourdes étoffes brodées et semées de pierreries, tout cela est infiniment adroit, facile et charmant. Le second envoi de M. Lamotte, la *Famille Largillière*, montre aussi de précieuses qualités d'aisance et de grâce.

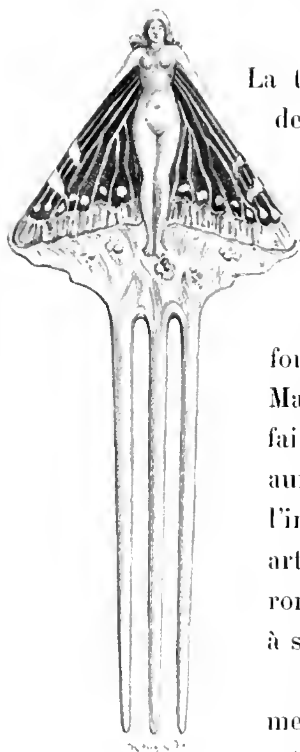
M. Émile Sulpis s'est choisi un modèle plus austère : le *Sacre*, de David. L'image qu'il en donne témoigne nettement en faveur de la réforme qui s'accomplit dans la gravure française. Il faut louer sans réserve l'art ingénieux et scrupuleux tout ensemble avec lequel M. Sulpis a su combiner ses valeurs et éviter la monotonie à laquelle l'estampe semblait condamnée par la coloration égale du tableau de David ; il faut louer encore la justesse de l'éclairage, le ferme dessin des physionomies, la souplesse et la variété du travail, véritablement surprenantes dans cette foule de figures aux dimensions infiniment réduites. Imaginez une traduction du *Sacre* par un burin traditionnel, et mettez-la en présence de cette interprétation éloquente et fidèle ; vous

mesurerez aussitôt quelle distance sépare les deux manières, et quel progrès a été fait de l'une à l'autre... C'est ce que nous affirme à son tour, et à sa façon, M. Burney, par une belle et véridique transcription du bas-relief du Louvre, *la Vierge et l'Enfant Jésus*. M. Burney est élève de Gaillard : on ne saurait désirer un faire plus consciencieux et plus expressif que le sien. Tout au plus pourrait-on observer que la planche est un peu grande pour la petitesse des tailles et la minutie du procédé. Mais, mieux vaut admirer l'étude serrée des vêtements, le dessin des plis que forme dans l'ombre la robe de la Vierge, les physionomies de l'enfant et de la mère, goûter cette exécution sincère et pénétrée du sentiment de l'œuvre primitive. Enfin, voici le maître, Achille Jacquet, avec l'effigie de *Guillaume Jouvenel des Ursins*, d'après Fouquet, et deux portraits originaux. Il y aurait quelque naïveté à prétendre enseigner aux lecteurs de la *Revue* les mérites qui distinguent le *Jouvenel des Ursins*, le caractère frappant de la tête et de l'aspect général, la richesse des tons, le rendu souple et divers des étoffes, des peintures, des ornements, la proportion des valeurs entre la figure et le fond. Mais il est permis de dire combien est vivant le portrait de fillette qu'expose M. Jacquet, quel modelé moelleux et gras est celui du visage, et comme est discrètement indiqué le sourire presque insaisissable qu'on y devine : et aussi de louer le portrait de jeune femme, d'une élégance si légère et si pure, qui se garde de toute mollesse et de toute fadeur. Voilà, n'est-il pas vrai, assez d'œuvres significatives pour qu'on soit en droit de penser qu'une activité nouvelle anime nos graveurs au burin, et que maints d'entre eux conquièrent une liberté à laquelle leurs devanciers n'atteignirent que par exception. Ce n'est pas leur seule qualité. Ceux même à qui ces hardiesses sont étrangères méritent qu'on leur ait quelque gratitude. La sévérité de leur art leur interdit aux uns comme aux autres les supercheries faciles et les à-peu-près séduisants. Ils doivent à leur éducation première de connaître et d'aimer la forme ; et, à cause de cela, ils représentent la force de notre école. On verra prochainement que leur rôle n'est point superflu.

(*A suivre.*) PIERRE LALO.



LES ARTS DÉCORATIFS



Peigne en ivoire
Par Lalique.

La tâche que j'ai assumée est assez ingrate : apprécier des œuvres qui trop longtemps ont été systématiquement écartées des Salons annuels et qui cependant méritent une attention des plus sérieuses ; toucher à maint problème non encore résolu et tout aussi brûlant que le développement de la peinture et de la sculpture, qui en somme, à l'heure actuelle, se transforment mais vivent, c'est besogne délicate et scabreuse. Mais puisque la *Revue* veut bien, à l'exemple de ce qu'ont fait les Salons depuis plusieurs années, ouvrir ses portes aux arts décoratifs, je tâcherai de parler de l'art appliqué à l'industrie en homme qui est convaincu qu'il n'y a qu'un art et que toutes les divisions que, depuis un siècle environ, on a introduites dans cet art ont été des plus funestes à son développement normal.

C'est très certainement à une sélection malheureusement pratiquée entre ce que nous avons appelé le grand art et ce que nous avons qualifié du vilain terme d'art industriel qu'il faut attribuer en partie la faiblesse de nos arts mineurs. Les causes de cette faiblesse, à dire vrai, sont très complexes et remontent loin. Mais il n'en est pas moins vrai que ceux-là ont vu juste qui ont pensé qu'il fallait avant tout relever à ses propres yeux l'artisan qui applique l'art à des objets usuels, à des objets au milieu desquels, au demeurant, nous vivons et qui, pour la grande majorité, constituent la seule impression d'art qu'elle soit appelée à recevoir. C'est beaucoup plus par les arts mineurs judicieusement pratiqués qu'on peut modifier le tempérament d'une nation et le rendre artiste que par la peinture ou par la sculpture. Et puis c'est en rendant plus respectables ces

arts mineurs, en les admettant à des manifestations annuelles qu'on peut amener les grands artistes, peintres, sculpteurs ou architectes à leur fournir



GRÈS FLAMBÉS, par DELAHERCHE.

l'appui nécessaire qu'ils leur fournissaient autrefois, à les diriger, à en aider le développement en leur fournissant des modèles.

Dès maintenant ce point est acquis; dans une certaine mesure on peut même dire que le but a été dépassé : peintres, sculpteurs et architectes, après avoir donné droit de cité aux arts mineurs, les ont envahis à leur tour sans en connaître toujours ni la technique ni les nécessités pratiques; il en résulte quelque incohérence dans le développement de notre industrie artistique,

surtout parce que ceux qui ne se sentaient pas doués infailliblement pour le grand art, se sont rejetés vers l'art décoratif; ils auraient fait de mauvais peintres, de mauvais sculpteurs, de mauvais architectes, ils sont de mauvais décorateurs et seront mauvais en tout, toute leur vie. Mais ce mouvement était facile à prévoir; il y a même là une activité, une fermentation, pourrait-on dire, de bonne augure. Avec le temps, la sélection se fera, assez rapidement sans doute. Les enfants terribles disparaîtront ou deviendront sages; les collaborations s'établiront : peintres, sculpteurs et architectes prêteront le secours de leur imagination, de leur talent, de leur science à des artisans connaissant parfaitement la technique de leur métier, capables de traduire avec les modifications nécessitées par l'emploi de telle ou telle matière, telle ou telle conception. Je sais bien qu'autrefois, conception et exécution étaient parfois dues à un même homme; mais on pourrait citer nombre d'exemples du contraire. Et puis aujourd'hui, avec un état social et des moyens de production si différents, doit-on suivre toujours les mêmes errements? On doit faire, dans une large mesure, tourner au profit de l'art toutes les simplifications de l'industrie moderne. Si nous ne le pouvons pas un jour, il faudra s'avouer vaincus et croire que l'art ne peut pas profiter de tous les progrès. Cela ne paraît pas démontré.

On peut donc espérer et espérer beaucoup et à assez bref délai ; mais cela dit, pourquoi le cacherais-je, le spectacle qu'offrent chez nous les arts mineurs — et il en est à peu de chose près de même à l'étranger — n'est pas des plus consolants. On voit bien de louables efforts personnels, mais pas une orientation bien décidée; le chaos et toujours le chaos; impossible encore de percevoir la note dominante du style qui inaugurera le XX[e] siècle. Les tiraillements entre des réminiscences plus ou moins heureuses de styles anciens mal connus et des préoccupations plus ou moins littéraires, la préoccupation surtout de faire quelque chose de nouveau et d'étrange apparaissent partout. La grande majorité des artistes semble à la fois éprise d'un amour sincère de la nature, possédée du besoin d'abandonner les formules toutes faites et en même temps de la manie de styliser à outrance tous les motifs de décoration. Cette dernière tendance sert admirablement ceux qui ne savent que très vaguement rendre les formes qu'ils voient; il s'ensuit que parmi les représentants des arts mineurs se sont embrigadés des gens qui ne connaissent ni le dessin, ni la technique de l'art qu'ils veulent pratiquer en dépit de

tout. Ceux-là étant aujourd'hui, comme toujours, fort nombreux, ils font beaucoup de bruit et, le snobisme aidant, finissent par faire croire à un talent qui consiste surtout en un aplomb imperturbable. Mais est-ce là une maladie particulière aux arts mineurs ? Ne s'étend-elle pas aussi au grand art? La crise me paraît assez générale.

Il semblerait que dans cet essai de renaissance des arts mineurs les efforts des artistes eussent dû tout d'abord s'unir pour la création d'un mobilier, d'une décoration intérieure dans laquelle tous les autres objets seraient venus prendre place. Il n'en a rien été cependant ; et les tentatives, chez nous du moins, pour supplanter soit les copies des meubles anciens, soit l'affreux mobilier en acajou ou le déplorable style pseudo-renaissance qu'on applique un peu partout aux meubles, sont relativement récentes. Je regrette d'avoir à le dire : les essais d'un mobilier de nouveau style que nous offre l'exposition du Champ-de-Mars, ne sont pas de nature à tuer ni le Louis XV ni le Louis XVI ; et je le regrette, car les mobiliers de ces époques, pour charmants qu'ils soient, ne me paraissent répondre qu'imparfaitement à nos besoins. J'augurais bien de la collaboration des architectes avec les ébénistes, parce que les architectes, dans leurs compositions, sont tenus toujours, de par la nature des matériaux qu'ils emploient, à observer une certaine logique; me serais-je trompé? Ce ne sont ni les meubles créés en collaboration par MM. Plumet, Charpentier, Aubert et Nocq, ni les meubles de M. Tony Selmersheim, ni l'armoire de M. Lambert, ni l'*Intérieur* de M. Guimard, tout en bois teinté de bleu, qui me semblent destinés à renouveler notre mobilier. Ces compositions, à des degrés divers et avec des qualités d'exécution fort différentes, montrent une tendance à faire quand même du nouveau et, surtout, du compliqué. La simplicité est décidément une chose bien difficile ; j'aime à croire qu'il en doit rester quelque part de légères traces dont on pourrait encore faire son profit ; nos ancêtres n'en ont pas toujours abusé, pour leur malheur, et j'ose espérer que nous ne serons pas condamnés à rechercher éternellement la complication dans les lignes, à mettre les pieds de nos chaises sur les côtés au lieu de les mettre aux angles de nos sièges et autres combinaisons qui trahissent trop le besoin de ne pas faire comme tout le monde. On me trouvera peut-être sévère pour des ensembles qui, au demeurant, représentent beaucoup de recherches et de travail. Mais il me semble que les auteurs de quelques-uns de ces meubles ont dépensé en pure perte trop de talent, trop d'habileté

d'exécution pour qu'on leur doive déguiser la vérité ; il leur manque d'être simples, et de ne pas confondre aussi trop souvent la maigreur et la sécheresse avec l'élégance. Est-il bien sûr qu'aucun de ceux qui ont collaboré à ces meubles consentirait à vivre au milieu d'eux ? Mais celles-là sont des œuvres relativement étudiées et qui, par conséquent, méritent qu'on les discute. Je n'en dirai pas autant du meuble d'encoignure de M. Carabin, affreuse armoire soutenue par une affreuse femme nue d'un type repoussant ; mais l'auteur nous a déjà habituées à ces exhibitions qui peuvent accompagner dignement le secrétaire symbolique de M. Angot, que j'ai pris au premier abord pour un distributeur automatique, ou la banquette de M. Bonvallet. Non, décidément, en fait de meubles, tout est à faire et à trouver ; mais je le répète, je ne crois pas que ce soit dans la complication des formes, dans l'addition d'une foule de choses inutiles et le plus souvent nuisibles qu'on trouvera le salut. Sinon restons-en au lit et à l'armoire à glace tels que les créent par milliers les ateliers du faubourg Saint-Antoine. Et puis dans ces intérieurs, que de grès, mon Dieu ! on en a mis partout ; il n'y a pas une étagère qui ne soit complétée d'une rangée de petits pots ; bien heureux quand la cheminée n'est pas en grès, elle aussi. Le grès est une belle chose, mais il n'en faut pas abuser et en ce moment on place surtout là où il n'en faudrait pas. Qu'une cheminée en céramique, où se tordent à droite et à gauche des cariatides, soit à sa place dans une serre, soit ; mais dans une bibliothèque, dans une chambre à coucher, elle n'est pas indiquée.

En fait de tentures, il n'y a rien de particulièrement nouveau à signaler. Les tapis de M. Jorand, aux Champs-Elysées, pour n'être pas d'une originalité frappante, sont encore préférables à la tapisserie du *Printemps* due à M. Bellery-Desfontaines, où une femme rose à robe jaune, toute semée de verroteries, se promène au milieu d'un paysage fleuri d'une crudité de ton extraordinaire.

Le tableau de l'état des arts mineurs appliqués au mobilier est donc un peu sombre. J'ai hâte de montrer, en étudiant d'autres séries, que je ne suis point morose de parti pris. La céramique, l'émaillerie, la bijouterie, les étains, la reliure et les cuirs ciselés, en somme la majorité des objets exposés, forment un ensemble des plus honorables, d'où émergent quelques œuvres tout à fait hors ligne. Non point que des tendances fort différentes et souvent fort opposées ne s'y fassent jour et ne montrent que la route à suivre n'est

pas définitivement choisie ; mais enfin on est en face d'un noyau considérable d'artistes consciencieux, pratiquant honnêtement leur métier, le sachant. Quelques-uns en sont encore à la période des essais, mais dès maintenant, cependant, on peut bien augurer de l'issue de leur labeur. Il est toutefois un



VASE EN PORCELAINE TENDRE DÉCORÉ D'ÉMAUX TRANSPARENTS
Par THESMAR.

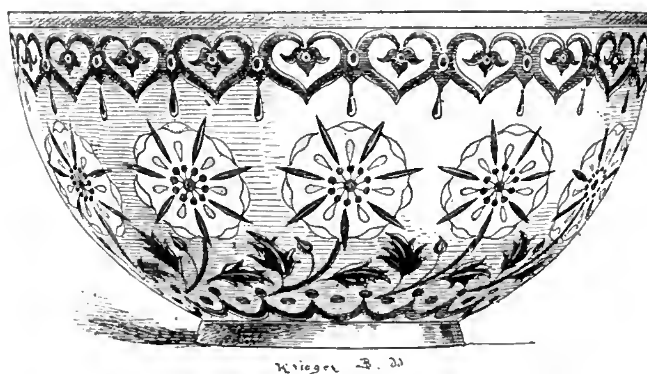
reproche général que je leur ferai pour terminer le chapitre des critiques : tous font trop des bibelots, c'est-à-dire des objets de vitrine, de collection, de musée si l'on veut, et perdent un peu de vue le but de leurs efforts qui est de donner à des objets usuels un caractère artistique. Il faut y prendre garde : en travaillant dans ce sens on crée des objets morts dès leur naissance, qui viendront prendre place d'ici peu dans les vitrines d'un musée, sans avoir

jamais servi. S'il devait en être toujours ainsi, j'estime que tous les efforts qu'on fait depuis quelque quarante ans, auraient été vains. Si l'art décoratif n'a pas pour but d'embellir l'existence de chaque jour, s'il ne se donne que la mission de créer des objets de collections, autant y renoncer tout de suite et se contenter de ce que nous avons.

L'art du potier est certainement l'un de ceux qui depuis quelques années ont donné lieu aux recherches les plus intéressantes et les plus heureuses. Je regrette toutefois de voir délaisser trop souvent la faïence et la porcelaine pour le grès. Il me semble pourtant que ni la faïence ni la porcelaine n'ont dit leur dernier mot au point de vue de l'art et l'une et l'autre auraient fortement besoin d'un artiste qui en renouvellerait le style; le grès par contre a donné lieu à de véritables trouvailles, et on peut dire que ce sont là des trouvailles de notre époque, qui surnageront et qui résisteront très victorieusement à la sélection obligée que le temps opère parmi les produits artistiques. Les œuvres qu'expose un potier du plus grand talent et qui connaît à fond son métier tel que M. Delaherche, telles que celles qui sont sorties des mains de M. Dalpayrat et de Mme Lesbros, de M. Lachenal, de M. Cazin, de M. Masseau, dont les masques sont si pleins de vie et d'une coloration si heureuse, de M. Bigot dont les vases et les plats forment une heureuse compensation à une fontaine ornée (?) d'un crapaud gigantesque, erreur manifeste; de M. Jeanneney, un nouveau venu, si je ne me trompe, qui me semble vouloir continuer l'œuvre de Carriès, de M. Dammouse, témoignent et du sens de la forme et de l'intelligence du décor à appliquer à des galbes qui la plupart du temps sont simples. Me sera-t-il permis après cet éloge, éloge qui est sans restriction aucune, de souhaiter que quelques-uns de ces potiers se hasardent à égayer un peu les tons de leurs céramiques? Nous avons tous le défaut de créer des colorations un peu tristes; nous avons à notre époque le goût des choses effacées et anémiées; cela paraît plus distingué; mais, à mon avis, la céramique doit composer une décoration plutôt gaie. Sa palette est si riche : elle peut si aisément faire jaillir ses paillettes et distribuer ses tons éclatants que je lui tiens un peu rancune depuis qu'elle affectionne les tons mourants : je voudrais que dans tout atelier de céramiste on accrochât quelques-unes de ces belles briques sur lesquelles les potiers orientaux ont su, en coloristes de génie, marier les tons les plus éclatants. La céramique peut être un art gai et, sous notre climat, une note heureuse de couleur peut remplacer parfois

un ciel inclément. Dans cette rapide revue de la céramique je n'aurai garde d'oublier de mentionner la vitrine de M. Chaplet qui montre par ses porcelaines flambées le parti qu'on peut tirer d'une matière que les usages vulgaires et aussi peut-être des tentatives artistiques plus ou moins malheureuses semblent, à tort vraiment, avoir perdu de réputation.

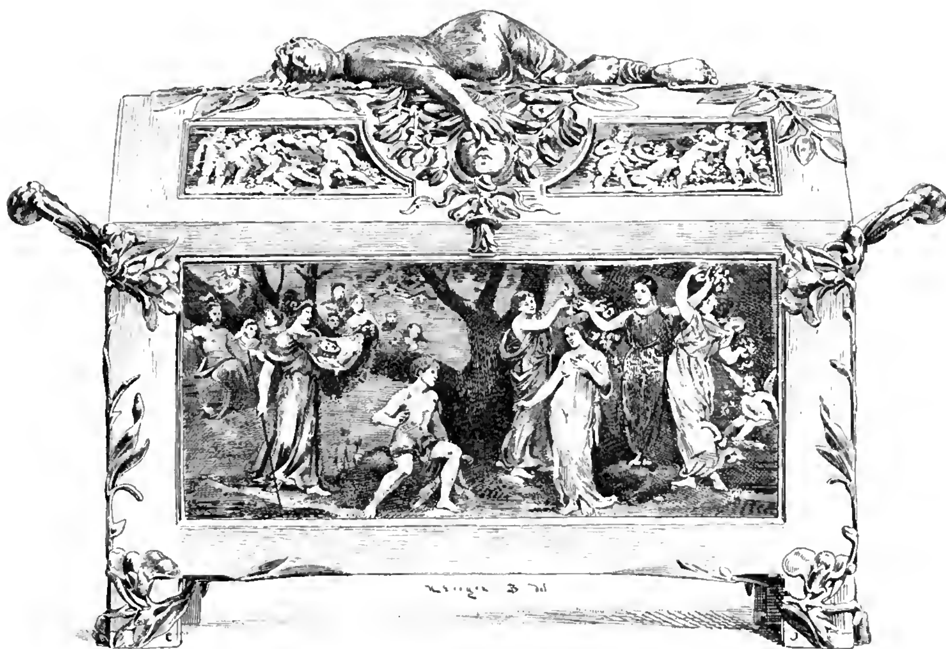
Je me trompe en disant que la porcelaine est décriée et semble une matière épuisée et impropre à faire naître de nouvelles manifestations artistiques : M. Thesmar, en appliquant à la porcelaine tendre des émaux transparents cloisonnés d'or, paraissait avoir ouvert une nouvelle voie à un art qui



Coupe en émaux translucides cloisonnés d'or
Par Thesmar.

jeta un si grand éclat chez nous au siècle dernier. S'il est vrai que la manufacture de Sèvres n'est pas atteinte d'une irrémédiable anémie, pourquoi n'a-t-on pas définitivement tenté de faire bénéficier nos ateliers de procédés tout à fait nouveaux ? Je sais les tentatives qui ont été faites et c'est parce que, très impartialement, je les juge tout à fait insuffisantes que j'y reviens, que j'y insiste, non sans espoir que ma très obscure prière sera écoutée. M. Thesmar, avec ses émaux transparents cloisonnés en or, avec ses émaux translucides sur pâte tendre a produit des œuvres impeccables ; il a montré même, ce qui est assez rare chez des artistes préoccupés de la perfection technique, que son style pouvait se modifier suivant les circonstances ; des ornements stylisés empruntés à l'Orient il est passé à la traduction, au moyen de tons extraordinairement riches et harmonieux, de la flore naturelle

et il n'y a pas moins réussi. Que n'aurait-il pas fait s'il avait eu très libéralement à sa disposition toutes les ressources d'une manufacture comme celle de Sèvres? Je sais bien que ses émaux viendront un jour dans la galerie d'Apollon, au Louvre; je n'ose dire que ce soit un pis aller; mais je me



COFFRET EN IVOIRE DÉCORÉ D'ÉMAUX ET MONTÉ EN OR
Par GARNIER, GRANTHOMME ET BRATEAU.

dépite de ne pas voir employer son talent à des œuvres plus grandioses et plus nombreuses.

On me pardonnera ce court plaidoyer : il s'agit là d'encourager l'art bien français de l'émaillerie, un art dans lequel les artistes de notre pays ont toujours excellé. Depuis la renaissance des émaux peints, je ne sache pas qu'aucune contrée ait donné naissance à des œuvres telles que celles qu'on peut voir au Champ-de-Mars : les émaux de MM. Garnier et Granthomme sont de pures merveilles de goût et d'habileté et MM. Georges-Jean, Tourette, Hirtz dans des genres différents, sont encore de très honorables représentants du vieil art limousin qui, modifié, enrichi et complété, peut faire honneur à

notre pays. De la collaboration de trois artistes, Granthomme, Garnier et Brateau, le maître ciseleur, est né un coffret en ivoire orné d'émaux et monté en or, petite merveille de goût et d'exécution : l'histoire de Pandore qui s'y développe en délicats tableaux est admirablement encadrée par l'ivoire et les ors diversement colorés; la figurine de Pandore, qui en violant le secret a déchaîné sur le monde les maux les plus affreux, est couchée, alanguie, sur le dessus du coffret, et de la main clôt les paupières du Secret qui dissimule la serrure. Je ne me donnerai pas en face de ce charmant objet le plaisir facile d'élever quelques critiques sur la forme, sur la distribution des ornements; non, aucun objet d'art n'est à l'abri de certaines restrictions dans l'admiration. On pourra toujours dire : j'aurais mieux aimé ceci, je préférerais cela. Il me répugne en face de cette œuvre de haut goût d'élever de mesquines objections. C'est bien et même très bien. Et le portrait du maître médailleur M. Roty, le portrait d'une petite fille tout enguirlandé de fleurs d'or dues à un artiste délicat, M. Falize, qu'expose M. Granthomme, nous font regretter que les émailleurs français ne soient pas légion ; ils possèdent maintenant tous les secrets du métier; ils ont su à tel point le plier aux besoins de l'art moderne qu'ils s'élèvent au niveau des artistes de la Renaissance quand ils ne les surpassent pas.

L'émail m'amène à dire un mot de la verrerie, une de ces branches de l'art décoratif qui, depuis quelques années, est indiscutablement en progrès. Le vase qu'expose M. Léveillé, ce fond mauve sur lequel s'enlèvent des feuillages verts frottés d'or, s'il ne correspond qu'assez indirectement à l'idée qu'éveille le titre que son auteur lui a donné « Le Maïs », est cependant une belle œuvre; les verreries de M. Gallé, sont comme toujours des morceaux tout à faits délicats, surtout une petite coupe de teinte violacée ou opaline, la couleur est assez difficile à dénommer, d'un galbe absolument simple et d'une admirable matière ; mais pourquoi faut-il que dans le catalogue chacune de ces productions exquises soit accompagnée de littérature : saint François d'Assise y coudoie Victor Hugo, Verlaine et Baudelaire voisinent avec Maeterlinck et Robert de Montesquiou. Que M. Gallé laisse de côté toute cette littérature dont il n'a que faire ; en art, la littérature est souvent mauvaise conseillère ; et le jour où il ferait de la verrerie tout à fait symbolique il n'aurait plus de crédit que chez les malades de la Rose-Croix. M. Tiffany expose des verres qui me semblent très supérieurs à ceux qu'on

avait vus jusqu'ici : les colorations, les irisations en sont plus heureuses et surtout ces vases ont l'air d'être en verre, oui, en verre ; il y en a eu tant qui avaient l'aspect de terre cuite, de bronze ou même de sucre de pomme habilement coloré. M. Koepping, bien qu'avec une note en apparence très personnelle, s'en tient en somme à la tradition vénitienne, avec ses verres en forme de fleurs, accompagnés invariablement de deux feuilles. C'est le bibelot sous sa forme la moins recommandable, le verre devant lequel il est interdit, je ne dis pas d'éternuer, mais même de respirer trop fort, sous peine de le voir s'envoler. Si on appelle çà un produit décoratif, j'avoue ne plus comprendre un mot à la décoration.

Les vases de strass ou de cristal polychrome à plusieurs couches que M. Guerchet a montés en orfèvrerie, son vase décoré de nénuphars d'argent me serviront de transition pour parler un peu de l'orfèvrerie qui, si l'on en excepte l'orfèvrerie d'étain, me semble représentée, dans l'un et l'autre Salons, surtout sous les espèces de la bijouterie. Il me paraît cependant que l'orfèvrerie d'or ou d'argent, d'argent surtout, offre aux artistes plus d'une occasion de montrer leur talent, de nous prouver qu'ils savent exécuter autre chose que du Louis XIV, du Louis XV ou du Louis XVI, de 1897 d'ailleurs. Je sais bien que l'orfèvrerie trouve sa revanche dans des figures chryséléphantines telles que la *Brunehilde*, de M. Belloc, un sculpteur dont le talent très réel mériterait mieux que d'être employé à la création de ces figures d'une archéologie douteuse ; mais c'est là une très faible compensation ; j'aime beaucoup l'étain, mais je trouve que depuis tantôt quinze ou vingt ans on en abuse étrangement. Quand un artiste hors de pair, tel que M. Brateau, a remis en honneur la technique de l'étain, tant qu'on s'est borné à fabriquer en cette matière des pièces de vaisselle telles que celles que le même artiste expose cette année au Champ-de-Mars, on n'a pu et on ne peut qu'applaudir. Mais de la vaisselle l'étain s'est infiltré dans la sculpture, et, cette année même, nous avons pu contempler cette erreur colossale, un buste en étain. J'avoue que les étains de M. Baffier ou de M. Moreau-Vauthier me sembleraient beaucoup mieux en argent. Je me demande anxieusement ce que sera une statue d'étain dans cent ans et quelle note gaie pourra mettre sur une table un surtout de la même matière. Il s'agit de s'entendre : veut-on faire de purs bibelots ou des objets d'art décoratif et, tranchons le mot, des objets usuels? Si oui, l'étain est bon pour la vaisselle et pas pour autre chose.

La bijouterie proprement dite dédommage largement le visiteur de sa déconvenue au point de vue de l'orfèvrerie ; au Champ-de-Mars, comme aux Champs-Elysées, il trouve largement de quoi satisfaire sa curiosité et les délicats y auront un agréable régal. Je ne puis malheureusement mentionner tout ce qu'il faut voir, depuis la broche en forme de marguerite chargée d'un délicat profil et le bracelet de M. Vernier, jusqu'aux boucles de ceinture et au diadème, peut-être un peu monumental, de M. Prouvé. Mais il est deux orfèvres, M. Nocq, au Champ-de-Mars, M. Lalique, aux Champs-Elysées, qui méritent



DIADÈME EN BRONZE, par LALIQUE

véritablement qu'on s'arrête devant les vitrines où sont exposées les merveilles sorties de leurs mains. Tous deux représentent une très heureuse réaction contre la banalité du bijou moderne et essaient, en tirant parti d'un heureux mélange de l'or, de l'argent, des émaux, des pierres, de renouveler une branche de l'art décoratif qui, après tout, est toujours très vivante et ne demande qu'à se développer. Y sont-ils parvenus? Dans une certaine mesure on peut leur prédire le succès, mais il est évident que là comme partout chez les artistes de talent qui se mêlent d'art appliqué à la décoration, la tendance est de faire des bibelots d'étagère et nullement des objets pratiques. Si j'insiste autant sur ce point, c'est qu'il est essentiel, et dans les bijoux de M. Lalique je vois bien plutôt des objets de vitrine que des bijoux pouvant

être portés. Ses chrysanthèmes, ses pavots en or émaillé et gemmé, son diadème composé de deux branches de fuchsia, des bracelets ou des boucles d'un charmant dessin, mais tout hérissés de feuilles de chardons, manquent en effet de solidité et en outre ont, quelques-unes au moins, l'aspect de choses qu'on craindrait de toucher de peur de se piquer. Ce sont de petits chefs-d'œuvre d'ailleurs, dans des colorations très douces, trop douces même; mais M. Lalique suit le courant de l'art moderne et beaucoup de nos artistes décorateurs craignent, bien à tort cependant, la couleur. J'avoue que ce que je préfère chez M. Lalique, ce sont des œuvres moins compliquées, mais infiniment plus artistiques et plus robustes, telles qu'un diadème en bronze très agréablement patiné, des broches en argent, têtes de gorgones ou de femmes à l'expression souvent douloureuse, accompagnées de perles pendantes. Les peignes en ivoire ou plutôt les épingles à cheveux surmontées de femmes-papillons, sont des créations charmantes, bien que les petites bonnes femmes d'ivoire laissent un peu à désirer sous le rapport du dessin et du modelé. Tous ces derniers bijoux sont des œuvres solides, tout à fait pratiques, je le répète, et il faut s'en tenir à cette note; craignons le compliqué, craignons aussi le pastiche de la Renaissance qui se fait jour dans un bijou orné d'améthystes, mais n'ayons pas peur des colorations franches. On abuse de l'opale, et je comprends, à la voir prodiguer, le discrédit qui a poursuivi cette pierre pendant si longtemps.

M. Nocq est en général plus simple; mais lui aussi est un fervent de l'opale; il en met un peu partout et aime bien les colorations éteintes. Quoi qu'il en soit, sa vitrine renferme de fort jolis bijoux, des objets d'argent ou de bronze qui dénotent un véritable effort et une petite merveille, un bibelot, un miroir en forme de feuille de nénuphar dont le manche est formé par une figure de Narcisse se mirant dans le cristal ; il y a là un mélange d'argent, d'émaux et de pierreries tout à fait exquis.

Mais je m'arrête ; je m'aperçois que je suis arrivé à la fin de ces notes et que je n'ai rien dit ni des cuirs ciselés, ni des reliures, ni des modèles de broderie, d'incrustations de bois ou même de reliure exposés par M. Couty et une foule d'autres que je n'ai pas le loisir de nommer. Il faut savoir se borner ; ce sera pour une autre fois. Aussi bien, M. Beraldi doit-il parler des reliures et les artistes ne peuvent souhaiter un juge plus compétent. Je lui cède donc la parole, non sans avoir demandé pardon aux artistes de la franchise avec

laquelle je me suis exprimé sur leur compte ; à mon avis, ce n'est pas leur rendre service que de leur cacher les gros défauts qu'on croit reconnaître dans leurs œuvres. Je puis me tromper, mais j'estime que nous avons beaucoup à faire au point de vue de l'art décoratif et que nous sommes encore loin de posséder un style digne de passer à la postérité.

Emile MOLINIER.



L'ART ET LA LOI

Aucun ordre d'idées se rattachant directement ou indirectement à la vie de l'art ne demeure étranger à la *Revue*.

L'art sous toutes ses faces, dans toutes ses manifestations, esthétiques ou sociales, constitue le domaine où se déploieront l'effort et les aspirations de cette publication nouvelle que son fondateur et ses collaborateurs veulent digne du bon renom du pays de France, où elle est éclose.

Dans son existence moderne sans cesse élargie, l'art rencontre le droit, et après l'avoir longtemps ignoré, et même dédaigné[1], il lui demande instamment aujourd'hui aide et protection pour ses élus et pour leurs œuvres.

La consécration légale du droit des auteurs « sur les productions du génie », pour parler comme le savant conventionnel Lakanal, a donné ouverture à toute une série de questions spéciales dont le nombre et l'importance croissent chaque jour. Notre propos est de tenir le lecteur au courant des principales d'entre elles, qu'elles surgissent dans les lois fraîchement édictées, ou qu'elles se formulent dans ce droit coutumier, lentement élaboré par les tribunaux, sous le nom de jurisprudence. Autant la première source est pauvre, par suite des préoccupations de nos législateurs, vers ailleurs tournées; autant la seconde, alimentée par l'afflux de la vie pratique, est riche et abondante ; c'est à elle qu'il faut puiser pour vivifier le droit positif, provisoirement frappé de stérilité.

A l'ombre du massif central de la propriété artistique, fleurissent quantité de difficultés secondaires qui, sans affecter le droit d'auteur proprement dit, ont cependant l'art pour point de départ. Il suffira d'énumérer quelques-uns des sujets, auxquels ces difficultés se rattachent : Ventes et Échanges, Successions et Partages, Sociétés et Associations, Inaliénabilité et Revendications, Collections, Expertises, Expositions, Falsifications, Truquages, etc.; nous cueillerons les plus édifiantes pour compléter le bouquet.

[1] Voir Lettre de Boileau au ministre Colbert. (Renouard, t. I. p. 146.)

Dans les autres parties de la *Revue*, le lecteur trouvera ample satisfaction pour son amour du beau et son appétit scientifique. En ce coin modeste, il sera renseigné sur l'étendue de ses droits en matière artistique, — et sur leurs limites.

Tout en ne donnant pas à ces communications une allure technique, que le caractère de la *Revue* ne comporte pas, nous entendons cependant leur laisser une précision scientifique suffisante pour que, sans rebuter les laïques, elles contentent les clercs.

Ce n'est pas une « causerie » que nous entamons. Notre but vise mieux; il est de noter, au cours de l'actualité, une suite d'informations exactes et utiles, qui, suivant les heures, seront parcourues d'un regard distrait ou étudiées avec attention.

1. — Sculpture — *Buste. — Droit de reproduction. — Mauvaise exécution. — Plaintes du statuaire. — Expertise.*

Le sculpteur Bacquet a exécuté en octobre 1889 le buste du Dr Millot, médecin à Aix-en-Othe (Aube), avec lequel il était lié d'amitié. De son vivant, le Dr Millot, au su de Bacquet, et avec son consentement, a offert le buste original en plâtre au musée de la ville de Troyes.

A la mort du Dr Millot, la demoiselle Millot, sa sœur, a fait élever, dans le cimetière d'Aix-en-Othe, un monument à la mémoire de son frère; elle a fait exécuter, par les fondeurs Jabeuf et Bezout, la reproduction en bronze du buste, et placer sur le monument funéraire.

Le sculpteur a critiqué cette reproduction comme faite sans son autorisation et de nature à nuire à sa réputation artistique.

Décidé. — « 1° Qu'en droit, il est de jurisprudence constante que la vente d'un objet d'art confère à l'acquéreur tous les droits et avantages qui y sont attachés et que le droit de reproduction ne constitue pas une propriété distincte que l'auteur conserve, bien qu'il ait aliéné son œuvre sans réserves ; qu'il en est ainsi *a fortiori*, s'il s'agit d'un portrait ou d'un buste ;

« 2° Que pour que le droit de reproduction continuât à appartenir à l'artiste, il faudrait que des réserves eussent été faites par lui, — ce qui n'est pas, en l'espèce ;

« 3° Que dès lors, l'héritière avait eu le droit de faire reproduire le buste de son frère, sans l'autorisation de l'artiste ;

« 4° Mais, qu'en ce qui touche l'exécution matérielle de cette reproduction les critiques devaient être prises en considération, et que dès lors il y avait lieu pour éclairer le tribunal de recourir à la nomination d'un expert, « lequel dira si « cette reproduction est bien ou mal faite, « si elle altère le caractère de l'œuvre de « B... et peut nuire à sa réputation artis- « tique. » (Tribunal civil de la Seine, sixième chambre, 3 avril 1897. Président, M. Blanc ; substitut, M. Bloch. — Affaire Bacquet c. Millot ; avocats plaid., Mes Boudin et Charles Strauss. Gaz. Trib., 4 avril 1897.)

Observations. — 1°-3° En l'absence de convention, l'artiste qui vend une de ses œuvres, en aliène en même temps le

droit de reproduction. C'est un principe depuis longtemps consacré par la jurisprudence. Il n'en est pas de plus controversé en doctrine. Les artistes le combattent avec énergie.

Nous nous souvenons avoir entendu le grand peintre Meissonier, dans une commission de la propriété artistique instituée par le ministère de l'instruction publique, en 1879, et dont nous avions l'honneur d'être membre avec lui, s'élever contre cette théorie avec une extrême vivacité. On sait la forme ardente que revêtait la sincérité de ses convictions. L'illustre artiste voulait que dans le silence des conventions le droit de reproduction appartînt à l'auteur de l'œuvre d'art aliénée. « Nous autres, fils d'Apollon, disait-il, tout entiers à l'inspiration et au travail, nous ne pouvons pas être des hommes d'affaires. En principe, les droits divers qui reposent sur la création de notre esprit nous appartiennent. Si l'acheteur veut en acquérir quelques-uns en même temps que l'œuvre matérielle elle-même, qu'il le dise ! C'est à lui de rédiger un contrat. En l'absence de contrat, tous les droits nous demeurent. »

Cette opinion pourrait bien avoir raison un jour en droit positif. Les projets de lois sur la propriété artistique, qui gisent mélancoliques depuis plusieurs années, sur le chantier législatif, sont rédigés en ce sens. Mais il n'y a guère que dix ans que la Chambre des députés en est saisie [1] ! Nos législateurs connaissent leur *Art poétique :*

Travaillez à loisir quelque ordre qui vous [presse,
Et ne vous piquez point d'une folle vitesse !

4° On remarquera que, même dans le système actuel, le droit du propriétaire sur l'œuvre d'art n'est pas illimité. En l'absence de convention, le droit de reproduction appartient sans doute à l'acquéreur ; mais il n'a pas, suivant la formule générale de l'article 544 du Code civil « le droit d'en jouir et d'en disposer de la manière la plus absolue ». Sur l'exercice de ce droit de nature immatérielle, le créateur de l'œuvre conserve un pouvoir de contrôle ; par delà l'aliénation de son œuvre, il est admis à défendre son nom et son idée.



2. — Tableaux et portraits de famille. — Souvenirs historiques. — *Succession et Partage. — Indivision. — Pacte de famille. Gage des créanciers. — Vente. — Droit de copie pour les héritiers.*

Il était intervenu en 1875 entre les enfants du duc de Montebello une convention pour laisser dans l'indivision « les tableaux et les selles » dépendant de la succession. Cette convention était opposable pendant cinq ans aux héritiers et aux créanciers. Plusieurs années après les cinq ans écoulés, un héritier de l'un des héritiers Montebello demandait la licitation de ces œuvres d'art et de ces souvenirs de famille, et l'attribution à son profit de la part revenant à son débiteur. Résistance de la famille qui prétendait que la nature des objets, laissés dans l'indivision, répugnait à leur vente judiciaire, et qu'en tout cas le pacte d'indivision s'opposait encore aux prétentions des créanciers.

Décidé. — 1° « Qu'en l'absence d'un texte précis qui les place hors du commerce et détermine pour eux un mode spécial de répartition, les portraits de famille et les souvenirs historiques dépendant d'une succession doivent être partagés entre les ayants droit dans les mêmes conditions que les autres biens et valeurs qui la composent et que tout comme les autres objets mobiliers qui en font

[1] Voir Proposition de loi sur la propriété littéraire et artistique présentée par M. Philippon, député. Séance du 29 mai 1886. Documents parlementaires. Décembre 1886. Annexe n° 754.

partie, ils sont le gage des créanciers, soit du *de cujus*, soit des héritiers. »

« 2° Que la convention d'indivision n'était que de cinq ans : qu'elle ne pouvait d'ailleurs être opposable aux héritiers ou à leurs créanciers pour un délai plus long (art. 815, Code civil).

« 3° Que toutefois, « chacun des héritiers de Montebello aura le droit, pendant un délai de six mois à partir du jour de la vente, de faire prendre copie, à ses frais, des tableaux dont s'agit au procès et que pour assurer l'exécution de ce droit l'acheteur devra, à toute réquisition, représenter les tableaux à l'artiste choisi et que celui-ci devra avoir terminé son œuvre six mois après la manifestation régulière de la volonté d'user de la faculté de copie ci-dessus réservée. » (Cour de Paris. 1re ch. 3 mars 1896. Premier président, M. Périvier; av. gén., M. Puech. — Montebello c. Ribeyro y Soulès. — Avocats plaid., Mes Barboux et Sagot-Lesage. — Gaz. pal., 5 janvier 1897.)

Observations. — La cour de Paris, par cette décision, confirme le jugement du tribunal civil de la Seine du 16 mars 1896 (Gaz. pal., 96, 1, 301).

Cet arrêt se recommande à l'attention par son affirmation très nette que des tableaux ou des objets d'art, encore qu'ils aient le caractère dominant de souvenirs de famille, font partie du gage des créanciers de leurs propriétaires. La question est controversée de savoir si, lors de la licitation, des personnes étrangères à la famille peuvent y prendre part.

Un point nouveau, c'est la juste concession faite par la Cour aux « sentiments de famille » — auxquels elle ne permet pas au créancier de « contredire », en autorisant les héritiers à prendre copie des tableaux vendus.

Cela ne va pas, toutefois, sans inconvénient pour un acheteur étranger. Il est des amateurs qui n'aiment pas qu'il existe des copies de leurs tableaux. De plus, l'acheteur aura à subir, pendant six mois, une sorte de servitude sur les tableaux acquis, puisqu'à toute réquisition il devra tenir lesdits tableaux à la disposition du peintre choisi par la famille.

Mais, quel amateur ne supportera ce léger ennui sans se plaindre, pour satisfaire aux sentiments si respectables des vendeurs malgré eux ?



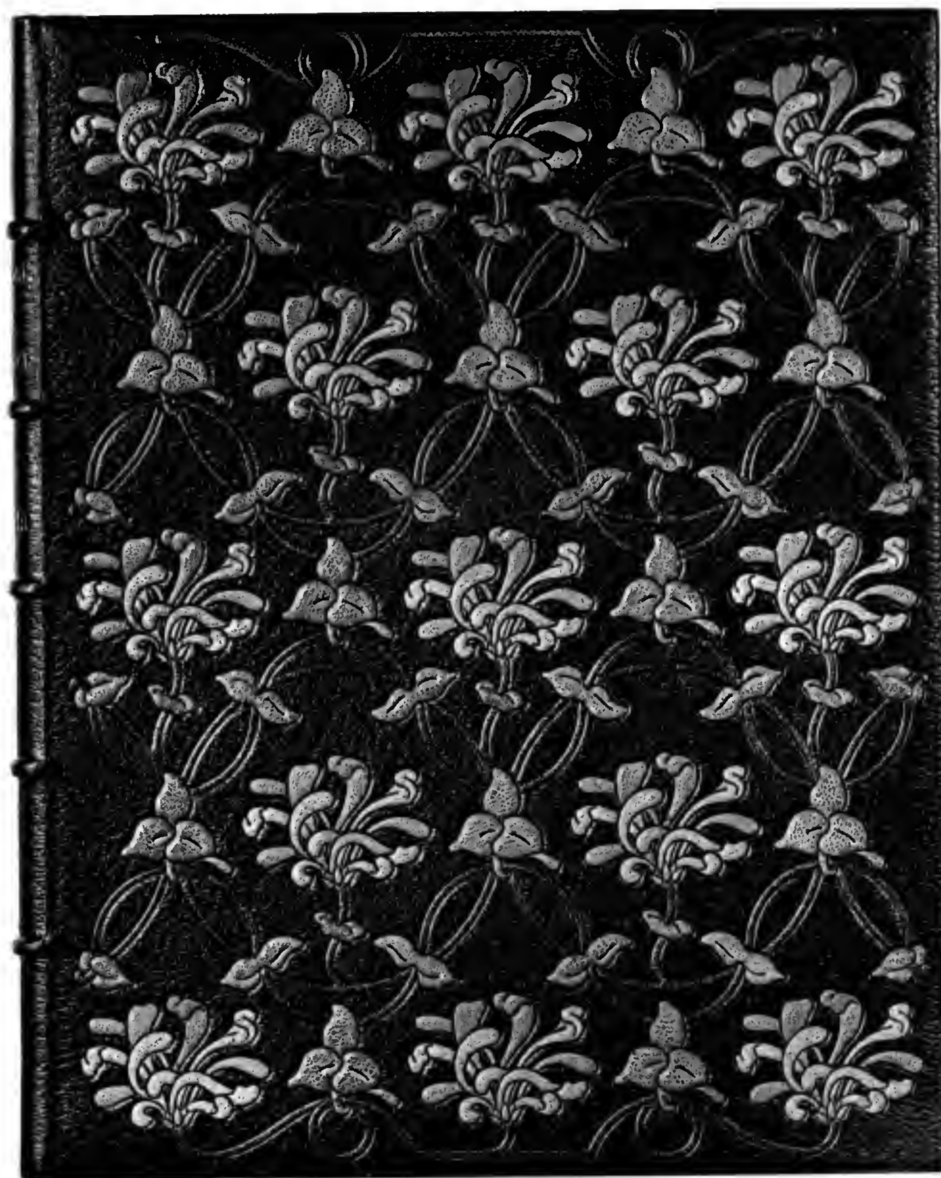
3. — Union pour la protection des œuvres artistiques et littéraires

Une convention diplomatique a été conclue pour organiser cette protection, il y a dix ans passés, — le 9 septembre 1886, à Berne, — entre la France, l'Allemagne, la Belgique, l'Espagne, Haïti, la Grande-Bretagne, l'Italie, Libéria, la Suisse et la Tunisie.

L'article 17 de la Convention prévoyait qu'elle pourrait être soumise à des revisions, traitées dans des Conférences à tenir successivement dans les pays de l'Union.

En conformité de cette disposition, une revision a eu lieu dans une Conférence qui s'est réunie à Paris, le 4 mai 1896. Par une loi du 15 avril 1897, publiée au *Journal officiel* du 18 avril, les modifications apportées, l'année dernière, au Concordat originel ont été approuvées. Le texte n'en sera promulgué qu'après l'échange des ratifications. Nous aurons alors l'occasion de signaler les avantages que la propriété artistique peut en recueillir.

Edouard Clunet,
Avocat à la Cour de Paris.



Héliog. Dujardin — Imp. Lemercier

LES NUITS

Reliure de Marius Michel

PROPOS DE BIBLIOPHILE

UNE RELIURE (SALON DU CHAMP-DE-MARS)

La première reproduction (en une planche hors texte) que donne la *Revue* d'un objet d'art contemporain, est celle d'une reliure, — d'une reliure de Marius Michel.

C'est justice.

Dans la grande poussée que fait, à la fin du XIX[e] siècle, l'art dit « décoratif » pour se dégager de la copie servile ou du pastiche des styles anciens, la reliure, loin d'être retardataire, comme le croient quelques-uns de ceux qui ne l'ont pas observée de près, a marché à l'avant-garde.

Il y a plus de dix ans déjà qu'elle a complètement éliminé la copie, et que, revenant à des idées originales, elle est entrée dans un des plus intéressants et brillants moments de son histoire.

Un des agents les plus actifs de ce renouvellement a été Henri-Marius Michel, relieur aujourd'hui célèbre, après des débuts sur lesquels il a été passionnément disputé dans le monde du livre. Marius Michel, ou pour l'appeler par son nom abrégé, Marius, a reçu, en ce qui concerne l'art du relieur, une très forte éducation classique : assez pour conserver toujours le goût du décor rationnel et conforme à la technique de la reliure ; pas assez cependant pour se figer dans l'admiration stérile et la reproduction éternelle des œuvres du passé. Il a toujours cherché le nouveau, notamment par l'emploi de la plante ornementale, et il est arrivé à un considérable résultat : il a son style à lui.

La reliure ici reproduite est sur un exemplaire en grand papier des *Nuits*, de Musset, édition Pelletan, 1896, de la bibliothèque Audéoud.

La reliure même — le corps d'ouvrage — de cette grande plaquette est parfaite. Il ne faut pas négliger de le dire, car sur une reliure défectueuse, sur une mauvaise base, sur une vilaine matière, il n'est pas de décor qui tienne !

Le squelette du décor est un réseau de tiges de chèvrefeuille entrelacées. De ces tiges s'élancent, pour s'épanouir au centre des mailles, les fleurs de cette plante aux courbes arrondies, enlaçantes. Comme couleurs, une gamme de six tons de bleu : du bleu-noir profond de la « couvrure » au bleu gris et au mauve pâle. Une symphonie en bleu mineur, comme diraient certains peintres ! Plus modestes en leur langage, les relieurs disent simplement : mosaïque ton sur ton.

Mosaïque sans or, et simplement sertie de filets sombres. Ne perdez pas de vue qu'il s'agit ici des *Nuits* et que dans les idées actuellement dominantes la reliure doit être appropriée au livre et donner, dans la mesure du possible, par quelque emblème ou par une simple harmonie de couleurs, une sorte d'avant-goût de ce que le livre contient. La difficulté est de faire exprimer à un décor de reliure tout ce qu'il peut dire, sans tomber dans l'anecdote, dans la reliure-image, dans les incidents pittoresques interdits à la technique du relieur proprement dit ; bref, dans la reliure-tableau. Marius, pour si osé qu'il soit, a toujours évité cet écueil.

Henri Beraldi.

CORRESPONDANCE

Les fouilles du musée Guimet.

Le Caire, 20 avril 1897.

Les deux monuments romains dégagés cet hiver à Antinoë, le temple d'Isis-Déméter et celui de Sérapis, étaient l'un et l'autre bâtis en granit rose de Syène. Dans le temple de Sérapis, les colonnes sont pourvues de chapiteaux en calcaire tendre; mais cette anomalie s'explique par ce fait, qu'au fond des creux des sculptures on a reconnu des traces d'or ; ces chapiteaux étaient autrefois entièrement dorés. Les proportions des deux monuments sont considérables. Les colonnes du temple d'Isis ont $1^m,10$ de diamètre, pour une hauteur totale de 11 mètres, bases et chapiteaux compris. Les architraves mesurent $7^m,50$ de portée, 1 mètre de côté, et sont aussi de granit rose. Au cours du dégagement, on a retrouvé dans le sanctuaire du temple d'Isis-Déméter le torse de la statue de la déesse; le morceau est d'assez bon style et figurera prochainement au musée Guimet.

L'exploration de la nécropole d'Antinoë fournit d'ailleurs à celui-ci nombre de pièces intéressantes. Des masques de plâtre, d'une vie intense; des tapisseries romaines, des coussins, des étoffes brodées, des soieries, des velours, des passementeries, des serviettes teintes de pourpre et de safran, des chaussures décorées de dessins dorés, un miroir à verre convexe, des costumes byzantins, des coiffures de femme — sorte de turbans et de résilles — des manteaux, des robes, des vases, des bijoux, etc. Les poteries aussi occupent une part considérable dans la trouvaille; mais l'intérêt réside principalement dans la collection des costumes et des étoffes; et grâce à la découverte de ces cimetières, il serait aujourd'hui possible de créer à Paris un musée complet de costumes romains et byzantins. Sur les corps, les vêtements sont encore intacts, et souvent merveilleux de richesse, ceux de l'époque byzantine surtout. Le costume des femmes se compose d'une chemise de lin, d'une extrême finesse, avec empiècement brodé de fleurettes; d'une robe de soie de couleur tranchante et d'un manteau de tissu feutré, de nuance claire, vert d'eau, aurore, bleu de ciel, lilas, bordé de splendides galons. Les costumes d'apparat des hommes ne sont pas moins somptueux et les manteaux de pourpre de Tyr portés par eux sont généralement encadrés de bandes de soie bleu turquoise brodées de lions passants.

La seule difficulté est d'enlever ces vêtements sans les déchirer, car les plis ont à la longue adhéré, et la moindre traction met l'étoffe en miettes; si bien que, prise au dépourvu cet hiver, l'exploration n'a donné que d'imparfaits résultats, et que les spécimens expédiés au Musée n'y parviendront qu'en lambeaux. Mais en recourant aux procédés employés pour dérouler les papyrus et les parche-

mins, il est aisé d'assouplir et de rendre maniables ces étoffes, qui constitueraient un musée de costume unique au monde. Au reste, tout cela sera exposé sous peu à Paris. A. G.

A propos d'un nouveau piano double.

Carlsruhe, 18 avril 1897.

... A l'inauguration de la nouvelle salle de la Maison Pleyel, à Londres, j'ai eu le plaisir et l'honneur de jouer avec mon ami Edouard Risler, l'excellent artiste dont le monde musical peut encore beaucoup attendre, deux pièces de Liszt sur le nouveau piano double construit par Gustave Lyon. M. Lyon, à qui les amis de la musique doivent déjà mainte excellente invention, — telle que celle, si importante, de la nouvelle harpe chromatique sans pédales — vient aussi de trouver le modèle d'un très intéressant instrument qui, je le crois, a un avenir plein de promesses. Déjà la forme extérieure du piano double frappe l'attention, avec ses deux claviers, l'un à droite, l'autre à gauche, et, entre les deux les cordes, les marteaux, etc., disposés sur une table de résonance unique. L'instrument n'est pas, comme les pianos déjà en usage, allongé et se terminant en queue, mais il a la forme carrée, et il occupe à peu près le même emplacement qu'un seul grand piano de concert.

Cet avantage pratique pour les personnes qui aiment à jouer à deux pianos n'est pas à dédaigner. Bien des salons ne sont pas assez spacieux pour contenir deux pianos, tandis que le piano double peut occuper facilement la place d'un piano à queue, et donne ainsi au musicien la facilité de jouir des avantages du jeu habituel à deux pianos. La construction, particulièrement ingénieuse, permet de réaliser sur les deux mécanismes, entièrement indépendants l'un de l'autre, les nuances les plus variées du toucher, depuis le *pianissimo* le plus délicat jusqu'au *fortissimo* le plus retentissant, et cela sans risquer la moindre confusion des sons, chaque clavier et jeu de cordes pouvant fonctionner en parfaite indépendance. C'est un vrai plaisir de jouer cet instrument!

Malgré la liberté respective des deux mécanismes, la sonorité est d'une belle homogénéité, qu'on ne pourrait atteindre avec deux instruments différents. On dirait une seule âme harmonique dont les effluves sonores viennent à nous. Les deux exécutants, assis l'un en face de l'autre se regardent, de sorte que chaque signe d'intelligence — qui peut se saisir même sur la surface miroitante du couvercle du piano, quand il est relevé, — est facilement perceptible.

Il convient donc de recommander le plus chaleureusement à tous les amateurs de musique ce nouvel instrument dû à la finesse de goût et à la grande intelligence inventive de l'esprit français. Il donnera peut-être la première impulsion à l'étude attentive qui fera connaître et aimer les admirables et grandioses poèmes symphoniques du grand maître de l'art du piano, Franz Liszt, poèmes que l'auteur a transcrits lui-même pour deux pianos, et qui sont totalement inconnus à une grande partie du public ou appréciés d'une manière tout à fait erronée. Quand même le piano double n'atteindrait qu'à ce résultat, la valeur artistique de cette invention ne saurait, de ce seul chef, être prisée trop haut.

Félix Mottl.

REVUE

DES

TRAVAUX RELATIFS AUX BEAUX-ARTS

PUBLIÉS

DANS LES PÉRIODIQUES FRANÇAIS

Pendant les premiers mois de 1897

A

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Comptes rendus des séances de l'année 1897). Bulletin de janvier-février. — *Communications :* E.-T. HAMY. Note sur six anciens portraits d'Incas du Pérou, conservés au musée d'ethnographie du Trocadéro. — Max COLLIGNON. Documents du XVIIe siècle relatifs aux antiquités d'Athènes. — M. SCHLUMBERGER. Les rouleaux d'*Exultet* de Bari et de Salerne. — Dr COURTET. Note sur les constructions en mer voisines des ports de Carthage.

Ami des monuments (L'). Nos 57 et 58. — *Texte :* Trois Croix d'Auvergne. — CAGNAT. L'activité scientifique de la France en Afrique depuis quinze ans. — Les fouilles nouvelles : le temple de Berthouville, le trésor de Bernay et les dernières recherches du R. P. de la Croix. — E. TROUMP. L'échafaudage pour la consolidation des ruines du Parthénon. — Charles NORMAND. Les fouilles d'Yzeures (Indre-et-Loire) et la Gigantomachie inédite, récemment découverte. — Albert BALLU. Fouilles en Algérie à Thamugadi, en 1896. — Gaston SAVÉ. Découvertes de peintures du XVe siècle à l'église de Saint-Clément. — Charles NORMAND. Le Château-Neuf détruit de Saint-Germain-en-Laye (d'après des manuscrits inédits et des estampes ignorées). — *Illustrations :* Trois Croix d'Auvergne ; Village de Saint-Cirgues ; fouilles inédites du R. P. Camille de la Croix à Yzeures. — Charles NORMAND. Plan inédit de l'église d'Yzeures ; fragments d'une Gigantomachie. — Charles NORMAND. Fragments d'inscription trouvés à Yzeures. — Charles NORMAND. Reconstitution inédite du Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye ; le Château Royal de Saint-Germain-en-Laye ; le Rocher. Atelier de sculpture au XVe siècle ; l'Eucharistie. Portraits d'artistes français aux Offices. Portrait de Bianca Capello. Marie de Médicis. — BOBIDA. La Tour de Nesle. — HOUDON. Buste de Napoléon. Descente de la statue de la colonne Vendôme. — Le roi de Rome, par LAWRENCE.

No 59. — *Texte et illustrations :* Ch. NORMAND. Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye. — VASNIER. La Tiare et les Bijoux d'Olbia. — Abbaye de Saint-Bertin à Saint-Omer. — SAUVAGEOT. A propos du soi-disant transport des statues de la cathédrale de Rouen à Berlin. — Charles NORMAND. Odéon inédit de Patras (Grèce) ; Démolition imminente de la Porte Notre-Dame à Cambrai.

Annales de l'Est. — PFISTER. Documents sur le prieuré Notre-Dame de Nancy. — Maxe WERLY. Un sculpteur italien à Bar-le-Duc, en 1463. — MISSEY. Un Contresens ou la Croix de Lorraine dans la basilique de Domrémy.

Annales du Midi. Janvier 1897. — La primatie de Bourges ; Charles VII et le Languedoc, d'après un registre de la Viguerie de Toulouse.

Architecture (L'). — L.-C. BOILEAU. La crypte de l'Institut Pasteur et M. Charles Girault. La maquette du monument de Champlain. — Albert BALLUCKER. Fouilles de Timgad.

Février. — Les envois de Rome de 1896 (architecture). — Les plans du grand palais des Champs-Elysées. — L'architecture privée. — M. Samson. Un hôtel avenue de l'Alma. Le petit palais des Champs-Elysées.

Mars. — Les décors sur bois; panneaux décorés de M. Lavau. L'église Saint-Pierre de Montmartre.

Avril. — Le café Riche. Les panneaux décoratifs de M. Forain. — Bronzes de MM. Raffaelli et Coutan. — Un hôtel Louis XIV qui va disparaître (66, rue des Archives, à Paris). — Les saillies sur la voie publique (travaux de M. Louis Bonnier.

Art et décoration. Janvier, février et mars. — *Texte et illustrations :* Lucien Magne. Le vitrail (reproduction de vitraux anciens et d'œuvres de Luc-Olivier Merson, Grasset et Ehrmann). — Thiébault Sisson. L'art décoratif en Belgique. Victor Horta. L'art décoratif en Angleterre. — G. Ducrocq. Quelques œuvres de Victor Prouvé

N° 3. — L. Benedite. Le médailleur O. Roty. — Octave Maus. Les industries d'art du Salon de la Libre Esthétique à Bruxelles. — P. Verneuil. Les étoffes peintes d'Isaac.

Art français. 2 janvier. — Étude sur Maurice Quentin de la Tour.

9 janvier. — L'Exposition de 1900.

16 janvier. — La chalcographie du Louvre. — Le musée historique de l'armée.

23 janvier. — L'Exposition du cercle Volney. — Les collections d'Edmond de Goncourt.

30 janvier. — Les expositions artistiques pour 1900.

6 février. — Les artistes patentés.

13 février. — Les remaniements au Luxembourg.

20 février. — L'Exposition de la Société artistique des Amateurs.

27 février. — Caen illustré ; son histoire ; ses monuments.

6 mars. — Le salon de la Rose-Croix.

Art pour tous (L'). Janvier. — *Texte :* La nouvelle série de dessins des écoles flamande et hollandaise des xve et xvie siècles au Musée du Louvre. — Le musée historique de l'armée. — *Illustrations :* L'Antiquité : Art romain (vaisselle d'argent, orfèvrerie), vase en forme de cotyle, orné de sujets au repoussé (Trésor de Bernay). — xviie siècle, art flamand (dinanderie). Bassinoire en cuivre ciselé et repercé. — xixe siècle. École française (art contemporain). Plaquettes et médailles (Chaplain, Chapu, Daniel-Dupuy, Roty). — xve et xvie siècle. Art italien (bronzes, plaques et robinets de fontaines). — xviie siècle. Art espagnol (ferronnerie d'art). Bassin à rafraîchir le vin. — xviie siècle. Art russe (orfèvrerie, tonnelet en cristal de roche monté en argent). — xviie et xviiie siècles. Art italien (carrosserie, voiture d'apparat, avant-trains). — xvie siècle. Art français (sculpture sur bois), deux panneaux en chêne sculpté.

Février. *Texte :* L. Bénédite : L'organisation et le fonctionnement des commissions des Trustees dans les musées de la Grande-Bretagne. — La Caisse des musées. — La vente Henri Vever. — *Illustrations :* xviie siècle. Art persan (céramique). Porte-roses en faïence. — xvie siècle. Art italien (sculpture). Fontaine en marbre blanc. — xviie siècle. Art français (Louis XIII et Louis XIV). Râpes à tabac en bois sculpté. Antiquité. Art étrusque (bronzes), trépied trouvé à Vulci. — xvie siècle. Art italien (orfèvrerie). Coupe en or ciselé. — xvie siècle. École italienne (bronzes). Poignée de porte et support. — xviiie siècle. École française (Louis XVI). Panneau en bois sculpté. — xvie siècle. École française (statuaire), tombeau et statue funéraire en marbre.

Mars. — *Texte :* L. Benedite : L'organisation et le fonctionnement des commissions des Trustees dans les musées de la Grande-Bretagne. — La collection du comte J. Isaac de Camondo (don fait au musée du Louvre). — *Illustrations :* xvie siècle. École de Padoue (bronzes), grande coupe en bronze ciselé. — xixe siècle. Art indien (cuivres). Vases de cuivre martelé en usage dans la présidence de Bombay. — xvie siècle. Art français (sculpture sur bois). Frises de chêne sculpté. Antiquité. Art romain (orfèvrerie). Canthares des masques (Trésor de Bernay). — xixe siècle. École française (art contemporain). Plaquettes, cuillères et fourchettes (Daniel-Dupuis, Heller, Mouchon, Roty). — xvie siècle. Art allemand (meubles). Bahut en fer forgé. — xviiie siècle. Art italien et art français (carrosserie). Sédiole de Vérone et traîneau. — xviiie siècle. Art français (dinanderie). Chandelier en cuivre fondu.

Artiste (L'). Janvier. — *Texte :* Ph. de Chennevières. Une collection de dessins

d'artistes français. — L. DE VEYRON. L'exposition de Verestchagin.—MARMONTEL. Maîtres d'autrefois : Méhul.—*Gravures :* A. INJALBERT. Buste de Paul Arène. — PORTAIL (dessin), Un courtisan sous Louis XV. — BOUCHER (dessin). La famille à table.

Février. — *Texte* : L. AZAR. L'art au Panthéon (Puvis de Chavannes, Jean-Paul Laurens).— Baymond BENYER. La reprise de *Don Juan*, de Mozart. — *Gravures* (peintures du Panthéon) : PUVIS DE CHAVANNES. Fresque de Sainte-Geneviève.—Jean-Paul LAURENS.Étude peinte pour sa fresque « la mort de sainte Geneviève »; Fragment des « Funérailles de sainte Geneviève ». — GRETSENSKO (lithographies) : Le vent capricieux ; Ichthyosaure se promène.

B

Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques et scientifiques (1re et 2e livraisons). — BONNO (l'abbé). Objets préhistoriques trouvés en Palestine. — BRUNE. L'orfèvrerie en Languedoc. — GAUTHIER. Le couvent des cordeliers à Salins (Jura). — BABELON. Ruines de Berthouville (Eure) ; monnaies françaises de Fumichon (Calvados).

Bulletin de l'Association provinciale des Architectes français. Avril. — ASSOCIATION PROVINCIALE DES ARCHITECTES FRANÇAIS. Assemblée générale de 1897. Projet de réforme de la patente d'architecte.

Bulletin de la Société des Monuments parisiens. T. IX. — Charles NORMAND. Les arènes de Lutèce.

T. X. — Jules PERRIN. Le réfectoire du couvent des Bernardins de Poissy. Le musée d'artillerie. — Augé DE LASSUS. Adolphe Guillon. — Baoul PEYRE. Des inscriptions placées sur les monuments. — E. DE MENORVAL. L'hôtel des Monnaies à Paris. — Ch. NORMAND. Les arènes de Lutèce.

Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France. — M. PROU. Les monnaies de Bouchard, comte de Paris. — Alfred BABEAU. Notes sur quelques vues de Paris figurant dans des miniatures attribuées à Jean Fouquet. — Emile PICOT. Le cercle royal d'Antoine Benoist.

C-D

Chronique des Arts. 9 janvier. — L'entrée payante au Louvre. — Les commandes officielles de tableaux au XVIIIe siècle (Louis DAVID). — Salomon REINACH. Quelques documents sur la Vénus de Milo.

16 janvier. — Le nouveau Corrège du musée Brera. — Salomon REINACH. Quelques documents sur la Vénus de Milo (*suite*).

23 janvier. — Une œuvre inconnue de Hugues Sambin.

30 janvier. — Salomon REINACH. Encore la Vénus de Milo.

6 février. — Edmond BONNAFFÉ. Léonard de Vinci et le Bandello.

13 février. — A propos d'un tableau hollandais du musée d'Aix-la-Chapelle.

20 février. — Salomon REINACH. Louis Brest et la Vénus de Milo (d'après des documents inédits).

27 février. — Les peintres orientalistes français. — La collection Richard Wallace. — Salomon REINACH. Louis Brest et la Vénus de Milo.

6 mars. — Les peintres orientalistes français.

13 mars. — Le musée Bréra, à Milan.

27 mars. — Les officiers artistes au XVIIIe siècle.

10 avril. — Peinture norvégienne. — Johannes Brahms.

17 avril. — Salomon REINACH. Le musée de Boston.

24 avril. — La collection de Bouchardon, d'après sa vente immobilière. — Léo ROUANET. La patente des peintres espagnols au XVIIe siècle.

Correspondance historique et archéologique. 25 janvier. — Alph. ROSEROT. Les grandes orgues de l'abbaye de Morimond. — L'architecte Gobert et le peintre Le Jeune.

25 février. — M. DUMOULIN. Le mouvement historique et archéologique en Roannais.

25 mars. — Les tombeaux de l'ancienne église du couvent des capucins de la rue Saint-Honoré à Paris. (Le P. Aimé de Lamballe; le P. Ange de Joyeuse; le P. Joseph; la reine Louise de Lorraine; Mme de Voyer de Paulmy d'Argenson.)

Cosmopolis. 1er mai. — Eugène MÜNTZ. L'anarchisme dans l'art.

Construction (nouvelles annales de la). Janvier. — *Texte et planches :* M. Lethorel, architecte. Groupes de villas à Garches. — Jonction de voies ferrées à 4 mètres d'axe. — Changement et croisement par chemin de fer à voie de 1 mètre.

Février. — *Texte et planches :* Distribution d'eau de Buenos-Ayres.

Mars. — *Texte et planches :* Les égouts de Buenos-Ayres. — Dépôt central du matériel des Postes et Télégraphes : boulevard Brune à Paris, architecte, M. Sellier de Gisors.

Avril. — *Texte et planches :* Piles métalliques d'un viaduc à trois travées. Ligne de Mili-Kalamata.

Critique. 5 avril. — *Texte :* A. Souries et E. de Solanière. Les grands concerts. L'Iconoclaste, l'exposition Bussy et Martel : *Bulletin des Iconophiles*, illustré par Pol E. Rocher, Demeure de Beaumont. — *Illustrations :* Pierrot oublié, bois gravé par Pierre-Eugène Vibert. L'inspiration chrétienne, par M. Mouclier.

E-F

Estampe (l') et **Affiche** (l'). N° 1. — 15 mars. — *Texte et illustrations :* André Mellerio. La rénovation de l'estampe. — Clément Janin. La gravure sur bois et la lithographie. — E. de Crauzat. Revue des affiches illustrées, créées en 1896.

15 avril. — Une gravure au burin de M. Florian. La gravure japonaise. Le renouveau de l'estampe. L'œuvre gravé de Félix Bracquemont, par Clément Janin.

G

Gazette des Beaux-Arts. 1er janvier. — *Texte et illustrations :* P. Vitry. Deux familles de sculpteurs de la première moitié du xviiie siècle : les Boudin et les Bourdin. — Paul Lafond. François-Joseph Heim. — Ch. Diehl. Les mosaïques byzantines du monastère de Saint-Luc. — Bernard Berenson. Le carton du British Museum attribué à Raphaël (M. Berenson croit pouvoir affirmer que ce carton est de Brescianino.)

Gravures : Tête de cire de Henri IV, par Michel Bourdin. — Statue funéraire de Louis XI, par Michel Bourdin. — Le page du chevalier (dessin de Raphaël? British Museum), œuvre de S. B. Hein.

1er février. — Emile Molinier. Un don au musée du Louvre : la collection du comte I. Isaac de Camondo. — P. de Nolhac. La décoration de Versailles au xviiie siècle; l'appartement du Dauphin et de Marie-Josephe de Saxe. — E. Muntz. Le type de *Méduse* dans l'art florentin du xve siècle et le *Scipion* de la collection Rattier. — Antony Valabrègue. Le musée de Bâle. Artistes allemands et artistes suisses. — Roger Marx. Les Goncourt et l'art. — P. Vitry. Les Boudin et les Bourdin.

Gravures : Saint Georges, bois sculpté et doré xve siècle (collection du comte de Camondo), eau-forte de M. Guérard. — La Crucifixion, bas-relief en bronze attribué à Donatello. — La Revue du Roi dans la plaine des Sablons, de Moreau le Jeune (collection de Goncourt).

1er mars. — Georges Lafenestre : Ernest Hébert (1er article). — P. de Nolhac. La décoration de Versailles au xviiie siècle (suite et fin). — Alphonse Roserot. La statue équestre de Louis XV, par Edme Bouchardon (1er article). — Emile Michel. Les miniatures de Fouquet à Chantilly. — Roger Marx. Les Goncourt et l'art (2e article). — Robert Stiassny. Hans Baldung Grien et le retable de Saint-Sébastien. — L. Benedite. La collection Caillebotte au musée du Luxembourg.

Gravures : La Vierge au Paradis, de E. Hébert. — Bibliothèque du Dauphin au château de Versailles. — Scène de la fonte de la statue de Louis XV. — L'intronisation de la Vierge par Jean Fouquet (collection de Chantilly). — Triptyque de saint Sébastien de Hans Baldung Grien.

1er avril. — André Michel. Les salles du Palais de l'Industrie de 1885 à 1897. — E. Blochet. Les miniatures des manuscrits musulmans (1er article). — Henry de Chennevières. Le portrait de Mme de Krudner et de sa fille, par Angélica Kaufmann. — Théodore Reinach. L'auteur de la Vénus accroupie. — Emile Molinier. La collection Bonnaffé.

Avril. — *Gravure :* Angelica Kauffmann. La baronne de Krudner et sa fille. La sainte liturgie, l'église de la Peribleptos à Mistra. Bertin l'aîné, par Ingres. Portrait de Jasmnitzer; statuette en buis (collection Bonnaffé). — Figure de saint, par Le Pérugin.

H-I

Intermédiaire des Chercheurs et des Curieux. 10 janvier. — Auteurs de cantates mises en musique par Jean-Philippe Rameau (1683-1764). — Une statue de Milan (à propos d'un article d'Eugène Müntz, dans le *Magasin pittoresque*). — Hans Leuczelburger dit Frank, graveur sur bois du XVI[e] siècle. — Un anachronisme du dessinateur Tony Johannot.

20 janvier. — Les Églises rondes. — Buste de Napoléon I[er]. — *Gravures rares :* GRAVELOT. Le *Scrupule* de Marmontel ; un Bouclier de Benvenuto Cellini.

30. — *Breviarium* de Jean, duc de Bedfort. — Portraits de Napoléon I[er]. — Bernini a-t-il peint ou sculpté Madeleine? — Le peintre Jacques Vaillant. — Les hôtels de la place Royale.

10 février.— Tableaux d'Eugène Giraud.— La chapelle Saint-Quirin à Luxembourg.

20. — Une statue de Milan (à propos de l'article publié par Eug. Müntz, dans le *Magasin pittoresque*).

28. — Manuscrits et livres enchaînés. — Églises rondes. — Bustes de Napoléon I[er]. — Par où a-t-on commencé à construire les pyramides?

10 mars. — Portail de Sainte-Croix de Saint-Lô. — Portrait de Montaigne. — Le peintre d'histoire Mauraisse. — Ferdinand Laisné, peintre.

20 mars. — Jean-Louis Danbigny, peintre. — Antoine Vestier, peintre.

30. — Burtet, directeur-artiste de la manufacture d'armes de Versailles.

Image. Janvier. — Roger MARX. Jules Chéret.

Mars. — Texte : Roger MARX. Cartons d'artistes : Théodule Ribot. Le graveur Gusman. — L. BENEDITE. Les gravures de Bracquemond au musée du Luxembourg. *Illustrations :* HELLEU. Croquis de tête (gravé par Florian). — T. BELTRAND. Femme de Saint-Brieuc.

J-K

Journal des Arts. 23 janvier. — Auguste DALLIGNY. Le dessinateur de l'industrie. Le musée de Carpentras.

6 février. — A. ARNOULT. Les sculpteurs hongrois. — Antoine Besançon.

13 février. — Des couleurs « Syntomos ».

17. — La patente des artistes.

17 mars. — Octave de Champeaux.

3 avril. — L'œuvre gravé de Bracquemond au musée du Luxembourg. — ARNOULT. François Desportes et le parc de Versailles.

10. — Jacques Alliamet, graveur au burin.

14. — BRACQUEMOND. Les estampes du XVIII[e] siècle de la collection de Goncourt.

Journal des Artistes. 3 et 10 janvier. — Maurice GRIVEAU. L'architecture de la Seine.

31. — P.-G. MANGEANT : Images de Boutet de Monvel.

14 mars. — R. SERTAT. Outamaro : Diptyque japonais.

21. — F. BRACQUEMOND. Loys Delteil.

28. — E. HOFFMANN. Un maître graveur contemporain : Blanc Paul.

2 et 11 avril. — Maurice GRIVEAU. L'esthétique de la mer.

Journal des Débats. 19 avril. — Eugène MUNTZ. Boticelli était-il hérétique?

L-M

Magasin pittoresque. 1[er] janvier. — *Texte et gravures :* H. FLAMANS. Le monument de Watteau. — M. LINDET. Le premier tableau de Greuze (musée de Dresde).

15 janvier. — J. LE FUSTEC. Le gobelet des Arts décoratifs.

1[er] février. — P. D'IVOI. L'horloge de la place Gambetta à Amiens. — E. CHARTRAIN. Cinq tableaux de François Lemoyne à la cathédrale de Sens.

15 février. — J LE FUSTEC. Céramique moderne ; faïences de M. Lachenal. — J. H. Un tableau de Murillo; enfants jouant aux cordes, gravé par Crosbie.

1[er] mars. — GASTON CERFBERR. Un maître de l'affiche : Mucha. — G. LABADIE-LAGRAVE. Le centenaire de Schubert.

1[er] avril. V. MAUBRY. Le monument de Florian. — M. RENATUS. Le musée d'Olympie.

Monde moderne. Janvier. — Edouard GARNIER : La manufacture de Sèvres — Guillaume DANVERS : Faust et les musiciens. Les Salonnets.

Février. — Maurice BUCQUET. L'art photo-

graphique. — Armand DAYOT. Une visite à la Malmaison.

Mars. — L. DUHAMEL. Le Palais des papes à Avignon. — Georges SERVIÈRES. L'œuvre de Wagner à Bayreuth. — H. LANTOINE. La nouvelle Sorbonne. — René MOROT. Femmes artistes.

Avril. — Marius VACHON : Jean-Paul Laurens.

Moniteur des Arts. Janvier. — Emile CARDAN. Musées de l'étranger. L'Ermitage impérial (Russie). — F. DIX. Les musées de province : Amiens, Saint-Quentin, Toulouse, Reims.

Février. — Comte Henri de LABORDE : Les envois de Rome. — La caisse des musées.

Mars. — Le legs Caillebotte. — Henri Pille. — Loys DELTEIL. Félix Bracquemont. — La réorganisation de la manufacture de Sèvres.

Avril. — Les femmes à l'Ecole des Beaux-Arts. Les Salonnets (suite des articles commencés en janvier).

N-O

Nouvelle Revue (La). 1er et 15 mars. — Michel REVON. Les hommes de Hoksaï.

15 mars. Fernand ENGERAND. Les portraits de Louis XV et de Louis XVI au château de Versailles.

P-Q

Portefeuille des Arts décoratifs, publié par A. DE CHAMPEAUX. Janvier 1897. — 8 *planches :* 1. Cheminée de l'ancien hôtel Colbert-Villarcerf, à Paris (XVIIe siècle). — 2. Console support bois doré (France, commencement du XVIIIe siècle). — 3. Pièce centrale d'un surtout (époque de Louis XVI). — 4. Deux petites consoles d'applique (France, XVIIIe siècle). — 5. Meuble étagère en bois d'ébène. M. Carlin (France, époque de Louis XVI). — 6. Huit modèles de boîtiers de montre, composés par Pierre Moreau (XVIIIe siècle). — 7. Tapis en velours. Travail espagnol (XVIe siècle). — 8. Lambris de la galerie de François Ier, par François Stebecq (XVIe siècle).

Février. — 8 *planches :* 1. Décoration d'un salon provenant de l'hôtel Colbert de Villacerf (France, milieu du XVIIe siècle). — 2. Le couronnement de la Vierge. Tapisserie d'Arras (?) sur le modèle d'un peintre de l'école de Bruges (XVe siècle). — 3. Grande armoire à deux vantaux (Normandie, XVIIIe siècle). — 4. Candélabre triangulaire en marbre et bronze doré, ouvrage de Thomire. — 5. Vantail de porte. Bois sculpté et doré (France, commencement du règne de Louis XVI). — 6. Housse de cheval en velours bleu brodé d'argent, style de D. Marot (commencement du XVIIIe siècle). — 7. Deux grands régulateurs de pendule (règne de Louis XVI). — 8. Décoration d'alcôve (France, milieu du XVIe siècle).

Mars. — 8 *planches :* 1. Porte à deux vantaux (ancienne chambre à coucher de Henri II), œuvre du menuisier-sculpteur Sebecq (France, XVIIe siècle). — 2. Pendule corail à cadrans (France, règne de Louis XV). — Deux urnes à Mascara en porcelaine de Chine. Monture exécutée par P.-D. Gouthière (France, règne de Louis XVI). — 4. Bande de parement d'applique en soie brodée à l'aiguille. Coupon de frange décorée (France XVIIIe siècle). — 5. Bureau cintré en bois de rose (France, époque de Louis XV). — 6. Modèle d'encadrement de glace de cheminée, attribué à Pinaut (France, époque de Louis XV). — 7. Deux modèles de lambrequins, par Ranson. — 8. Figures allégoriques modelées en stuc (médaillon et cartouche : scènes de la vie d'Alexandre). Ancienne chambre à coucher de la duchesse d'Etampes (François Ier, école italo-française de Fontainebleau).

Quinzaine, 15 mars. — André PÉRATÉ : L'art chrétien aux Catacombes.

R

Revue archéologique. Janvier-février. — TYSKIEWICZ. Notes et souvenirs d'un vieux collectionneur. — PERDRIZET : offrandes archaïques du Menelaion et de l'Amyclaion. — G. HANNEZO. Le tracé du plan d'Hadrumètte. — Edmond LE BLANC. Paléographie des inscriptions latines du IIIe siècle à la fin du VIIe. — E. BLOCHET. Les inscriptions de Samarkand ; le Goûri Mîr ou tombeau de Tamerlan. — HOUSSAY. La faune et la flore des vases peints de l'époque mycénienne.

Revue de l'Art chrétien. *Texte.* — F. DE MÉLY. Reliques de Constantinople. — J. HELBIG.

Fra Giovanni Angelico da Fiesole, sa vie et ses ouvrages. — X. BARBIER DE MONTAULT. Les mosaïques des églises de Ravenne. — J. HELBIG. Gérard David, peintre et enlumineur. — *Planches*. Gérard David. Volet de retable; le baptême du Christ, panneau central d'un retable; peinture extérieure d'un des volets du même retable : Le chandelier à sept branches et la table des pains de proposition. Croix de l'autel majeur de l'église de San Petronio. Porte du palais de Sargon à Khorsabad.

Revue des arts décoratifs. (*Texte et illustrations*). Janvier.— Charles SAUNIER. Les artistes décorateurs : M. Henry Nocq. — J. PASSEPONT. L'étude des ornements (palmettes, gerbes et aigrettes). — L. DE WASSILIEFF. Les industries d'art en Russie (1er article).

Février. — G. LARROUMET. L'emploi de la céramique dans l'architecture. — Henri BOUCHOT. La femme comme objet d'art. — J. PASSEPONT. L'étude des ornements (*suite*). — V. CHAMPIER. L'exposition de B. Mucha à la Bodinière.

Mars. — ÉD. POTTIER. La peinture industrielle chez les Grecs (1er article). — G. LARROUMET. L'emploi de la céramique dans l'architecture (*suite*). — F. DE VILLENOISY. Rôle du masque humain en grotesque dans la décoration.

Revue des Beaux-Arts. 1er janvier au 15 avril. *Texte et illustrations :* Nos peintres chez eux (Francis Tattegrain; Aimé Morot, A. Morlot, Louis Français, Fuchs, Roybet, G. Garaud, Ferdinand de Bélair, Ludovic Alleaume, Jean Bérand, Dagnan-Bouveret, Dillon, Mme G. Debillemont-Chardon, Jeanniot, Barillot, Bourgogne, E. Sain, J.-F. Bouchor, J.-P. Gervais.) — Paul HURÉ. Notes sur Jean Cousin. — F. SICARD. Les sculpteurs chez eux.

Revue blanche. 1er février. — Antonin PROUST. Edm. Manet intime.

Revue celtique (no 1).— Salomon REINACH. Les Vierges de Senat. — Le rôle des métaux précieux dans le contrat de vente en Irlande avant le monnayage scandinave.

Revue critique d'histoire et de littérature. 18 janvier. — Manuscrits grecs, coptes et arabes du musée de Berlin. Les travaux de Furtwængler : copies de statues, intermezzi.

25 janvier. — Les tombes de Bersheh (Griffith-Newberry-Frazer).

1er février. — Compte du règne de Seti Ier. Les ouvriers de Thèbes; les hiéroglyphes Mayas.

8 février. — Prolégomènes à l'histoire du théâtre antique. — Les nouvelles fouilles d'Abydos (Amelineau).

1er mars. Les lapidaires indiens. — Le musée national de Versailles.

8 mars. — La peinture à Chantilly. Les quarante Fouquet (Gruyer). – Ecole italienne (Alexandre).

22 mars. — Cartulaire de l'abbaye de Sainte-Croix de Quimperlé.

29 mars. — Les incunables de la bibliothèque du musée de Pest (Horvath).

5 avril. — Etudes de philologie musicale (Combarieu). Cercueils de chêne de l'âge de bronze (Boye). Inscription de l'Orkhon (Thomsen).

26 avril. — DE LA TOUR. Catalogue des jetons de la *Bibliothèque nationale* (rois et reine de France). Le portrait original de d'Alembert, par La Tour. Le calice de Bossuet au Plessis. Grimoult.

Revue des Deux-Mondes. 15 janvier. — Camille BELLAIGUE. De l'exotisme en musique, à propos d'un concerto de Saint-Saëns.

1er février et 1er mars. — Robert DE LA SIZERANNE. La religion de la beauté; étude sur John Ruskin. — T. DE WYZEWA. La *Vie du Christ*, de James Tissot.

15 mars. — Camille BELLAIGUE. L'art musical : *Messidor*, *Kermaria*.

Revue encyclopédique. 2 janvier.— Ern. MAINDRON. La petite estampe.

9 janvier.— Paul LEPRIEUR. L'art en Allemagne.

16 janvier. — Edmond DESCHAUMES. Le cabaret du Chat-Noir.

23 janvier. — Alfred ERNST. Les *Maîtres chanteurs*, de Wagner.

30 janvier. — Pierre ROCHE. La neige et la sculpture.

15 février. — Henry HOCQ. Arts féminins. — Ph. DE CHENNEVIÈRES. Les dessins du XVIIIe siècle de la collection de Goncourt.

27 février. — Alfred ERNST. L'art musical : *Briséis* et *Kermaria*.

6 mars. — Georges RODENBACH. Albert Besnard.

20 mars. — Lucien MAGNE. L'architecture de notre temps.
3 avril. — Alfred ERNST. L'art musical : *Messidor* et *Fervaal*.
10 avril. — G. MOUREY. La décoration du livre moderne, d'après Walter Crane.
17 avril. — André HALLAYS. La musique moderne.
24 avril. — Dr MICHAUT. L'art de composer les bouquets chez les Japonais; Henri Pille.
Claire DUCREUX. L'Arménie primitive d'après les inscriptions cunéiformes.

Revue des études grecques. Juillet-décembre (1896). — W.-R. PATON. Inscription de Cos, Cnide et Myndos. — Th. REINACH. Une inscription funéraire de l'île de Rhodes. — Th. BARNAUD. Note sur une inscription de Pergame.

Revue hebdomadaire. 6 mars. — G. MIGEON. La collection des Goncourt.

Revue historique, mars-avril 1897. — BATIFFOL : Le Châtelet de Paris vers 1400. — Ch.-V. LANGLOIS. Les travaux de l'histoire de la société française du moyen âge, d'après les sources littéraires.

Revue de philologie, de littérature et d'histoire ancienne, t. XXI (1897). Janvier-avril. — FR.-G. KENYON. Deux papyrus grecs du British Museum. — PH. FABIA. Les théâtres de Rome au temps de Plaute et de Térence. — Emile CHAPELAIN. Un nouveau manuscrit des lettres de Sénèque dispersé entre Leyde et Oxford.

Revue des Revues. 1er janvier. — Cte L. DE NORVINS. L'art appliqué à l'industrie (la Renaissance de la céramique italienne).— Souvenirs d'un marchand de tableaux (dessins et texte inédits de Jules Breton, Gérôme, Meissonier, E. Detaille, Rosa Bonheur, etc.).
15 janvier. — La vie d'une artiste (souvenirs de Rosa Bonheur.)
1er février. — Cte L. DE NORVINS. Les dessins à la bouche (Bartram Hiles). — L'idylle de la Belle Milanaise (les amours de Gœthe); un portrait retrouvé d'Angelica Kauffmann.
1er mars. — Jules BOIS. L'esthétique des esprits et celle des symbolistes.
15 avril. — L'art de la silhouette.

S

Semaine (La) des Constructeurs (no 1), 3 avril 1897. — *Texte :* A la manufacture de Sèvres : la démission de M. Chaplain. — A. de CALONNE : Les Edifices de 1900. — La Flore des grandes cathédrales de France. Découverte d'un Temple de Minerve à Yzeures. — *Dessin :* P. MESNARD : Panneau sculpté Louis XV. — Vestibule de l'hôtel Terminus. — Portrait de César Daly.
10 avril. — La décoration de l'Opéra comique. — L'Eglise de Taverny.
17 avril. — *Texte :* La Flore des grandes cathédrales de France. La Femme à l'Ecole des Beaux-Arts. — *Dessin :* Concours GODEBŒUF : 1er prix, M. Bruel, architecte.
24 avril. — Le tombeau d'Othon de Grandson à Lausanne.

Société des Artistes français (Comptes rendus). Janvier. — Procès-verbal de l'entrevue du bureau et des délégués de la Société des Artistes français avec M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

T. V. X. Z.

Tour du Monde. 13 février. — Le Cinquantenaire de l'Ecole française d'Athènes.
27 février. — L'industrie minière sur les bords du Yang-Tsé.
6 mars. — H. KRAFFT : Aux ruines de Bolgary. — Ch.-E. BONNIN : Tour de Chine.
17 avril.— Cérémonies funèbres des Sakalaves.
24 avril. — Une visite à la vallée de Bir-el-Aïn.

LE MOUVEMENT ARTISTIQUE

MUSÉES NATIONAUX

Louvre. — La collection japonaise que M. Emile Molinier, conservateur des objets d'art, a eu l'heureuse idée d'entreprendre, il y a peu d'années, pour notre grand musée national, s'augmente peu à peu.

On vient, notamment, d'exposer trois pièces d'un haut intérêt offertes par des amateurs du goût le plus délicat et du jugement le plus sûr, MM. Manzi, Hayashi et Raymond Kœchlin.

La première est une peinture gouachée, de l'école des premiers maîtres de l'estampe, exécutée dans le style Gwagestu-Dô, et remontant aux premières années du XVIIIe siècle. Elle représente une figure de femme en pied, drapée dans une de ces robes à ramages d'un effet si somptueux et si riche, et posée dans une de ces attitudes légèrement contournées, qui font décrire au corps des mouvements onduleux d'un si joli dessin d'arabesques.

Le don de M. Hayashi n'est pas moins précieux. C'est une étude charmante d'Hokousaï. Le maître s'y est représenté au milieu de ses élèves, buvant à petits coups le saké. La composition est d'une exécution libre et souple, et elle est traitée avec cette grâce spirituelle qui est frappante dans les scènes familières de l'artiste.

Le paravent offert par M. Kœchlin appartient à l'école de Montonobou et remonte à l'époque où les peintres japonais n'étaient pas encore dégagés des influences chinoises. On y a représenté, avec des intentions satiriques très peu dissimulées, l'histoire légendaire des *Sept Sages des Bambous.*

Il faut, en même temps que ces belles œuvres, signaler quelques achats récents d'une sérieuse importance. Deux dessins à l'encre de Chine ; un corbeau perché sur une branche, d'exécution très large, et trois singes sur un rocher. Ce dernier morceau est du fils de l'animalier Sosen. Une boîte en tronc de bambou ornée d'incrustations de burgau et de bronze est une œuvre originale et d'un très bel accent de Gamboun, qui vécut à la fin du XVIIIe siècle et au commencement de celui-ci. Un inrô, en laque noire décorée en or, représente un cerf dans les roseaux. La pièce, infiniment délicate, est de Shômi et remonte au XVIIe siècle.

⁂ Nous sommes en mesure de rassurer ceux de nos lecteurs qu'avaient pu inquiéter certains articles de journaux parlant de tableaux disparus au musée du Louvre. Il s'agissait de la *Vénus Anadyomène* et d'une esquisse de la *Source*, d'Ingres, puis d'un *plafond* de Véronèse et d'une *Vierge* de Lorenzo di Credi.

Constatons d'abord que les tableaux portés sur les inventaires ne peuvent *disparaître.* Quant aux œuvres que nous venons de citer, c'est bien simple ; on a mis en réserve la *Vierge* de Lorenzo di Credi, qu'on compte réexposer, quand on aura pu lui trouver une place, de même que le Véronèse qu'on tient à monter en plafond, et pour lequel on a prévu un emplacement dans la prochaine réinstallation.

Pour l'esquisse de la *Source* et la *Vénus Anadyomène*, c'est M. de Tauzia qui les avait retirées des galeries où il paraissait difficile de les laisser sous le nom d'Ingres, qui s'était peut-être borné à en suivre l'exécution, dont, certainement, elles ne sont pas les œuvres personnelles.

Musée de Versailles. — Deux tableaux viennent d'être donnés par M. le comte de Saint-Priest, qui se rapportent à l'ambassade de son ancêtre à Constantinople, au siècle dernier.

Ils sont fort curieux pour les scènes et les costumes d'Orient. Le premier représente une audience accordée à M. de Saint-Priest, ambassadeur de Louis XV, par le grand Vizir sur une terrasse dominant le Bosphore. Ils sont assis en face l'un de l'autre ; à gauche se tient la suite française, à droite, la suite turque ; dans le fond une fort belle vue de Constantinople.

Le second représente le prince russe Pierre

Repnin délivré de la prison des Sept-Tours à la demande du roi de France et en présence de son ambassadeur, le 25 septembre 1773.

Le moment choisi par l'artiste est celui où le prince Repnin, en présence du grand Vizir, sort de la prison et s'avance vers l'ambassadeur du Roi, qui le reçoit entouré du personnel de l'ambassade. Les murs de la célèbre prison ferment l'horizon à gauche.

Un extrait des mémoires inédits de M. de Saint-Priest, communiqués à la Conservation du Musée de Versailles par le donateur, porte que le grand Vizir avait fait faire pour le prisonnier « un habit de velours rouge galonné sur toutes les coutures, pour mettre une sorte de pompe à son extradition. Ce fut dans cet appareil que le prince Repnin me fut remis entre les mains. Je l'embrassai et le félicitai sur la magnificence de son costume : « Ne trouvez-vous pas, me dit-il en « riant, qu'ils m'ont habillé comme un mar « chand d'orviétan? » J'en fis faire un tableau par le célèbre Casanova, sans l'astreindre toutefois à reproduire dans toute son exactitude cette mascarade ottomane. »

(Don de **M. le comte de Saint-Priest.**)

Manufacture des Gobelins. — La statue de Colbert exécutée par M. Aubé pour la manufacture des Gobeilns va être prochainement installée dans la grande galerie du musée. Le socle a déjà pris sa place et attend le bronze qui a figuré à un des derniers salons du Champ-de-Mars. L'installation d'ailleurs n'est que provisoire. Cette figure doit s'élever dans une des cours, quand on lui aura trouvé un emplacement convenable.

⁂ On vient de mettre sur le métier le portrait de Marie-Antoinette et ses enfants. d'après la peinture originale de Mme Vigée-Lebrun appartenant au musée de Versailles.

⁂ *Le roman au dix-huitième siècle*, panneau décoratif par M. Maurice Leloir, dont la traduction en tapisserie vient d'être commencée, réunit dans une même composition les grandes héroïnes de nos romanciers du siècle dernier : Manon Lescaut, Virginie, Julie de la *Nouvelle Héloïse* et l'Estelle de Florian. Au-dessus de ces figures gracieuses se dresse sur un piédestal l'Amour triomphant encadré de feuillages et de guirlandes de fleurs. Sur les côtés, les quatre bustes des écrivains auxquels M. Leloir a emprunté les personnages de sa composition Cette tenture conviendrait fort bien, comme on voit, au foyer d'un théâtre ; le nouvel Opéra-Comique est tout indiqué pour lui donner asile.

⁂ Le grand panneau exposé par M. F. Ehrmann au Salon des Champs-Elysées et dont le sujet symbolise *les Lettres, les Arts et les Sciences en France à l'époque de la Renaissance*, forme le complément d'un ensemble destiné au vestibule de la galerie Mazarine, à la Bibliothèque nationale. Les quatre autres panneaux de cette vaste décoration représentent : 1° les *Lettres et les Arts dans l'Antiquité*, pièce exposée en 1889 et déjà en place à la Bibliothèque ; 2° le *Manuscrit;* 3° l'*Imprimé*, deux figures allégoriques d'une belle allure, également installées ; 4° enfin *les Lettres, les Arts et les Sciences en France pendant le moyen âge;* récemment terminé, ce panneau est encore aux Gobelins. Depuis l'exécution d'une suite décorative pour le palais de l'Elysée composée par Paul Baudry et dont les cartons et les tapisseries ont péri dans l'incendie de 1871, les panneaux destinés à la Bibliothèque nationale sont l'œuvre la plus vaste que les Gobelins aient entreprise depuis un demi siècle.

La commande des cartons fut faite à M. Ehrmann, il a vingt ans environ, à la suite d'un concours auquel avaient pris part plusieurs artistes en réputation.

L'église Saint-Pierre de Montmartre. — La Société des amis des monuments parisiens a voté l'ordre du jour suivant sur l'initiative de son infatigable secrétaire général, M. Charles Normand :

« La Société des amis des monuments, émue, dès l'origine, par l'annonce des projets d'abandon et de destruction qui menacent la vieille église Saint-Pierre de Montmartre, a chargé une délégation, sous la direction de M. Charles Normand, architecte diplômé par le gouvernement, de revoir ce monument si intéressant, monument qui est un document et qui réunit des fragments gallo-romains,

des chapiteaux mérovingiens, des colonnes, un triforium des âges suivants, ainsi qu'un chœur du plus grand intérêt. Cette église mériterait hautement d'être conservée. Si elle est quelque peu délabrée, elle n'est pas à demi croulante comme on le dit ; elle ne demande qu'à vivre et durer comme à reprendre son ampleur et sa perspective premières que lui enlève sa cloison, qui la prive d'un chœur d'un haut intérêt. C'est là le doyen des édifices religieux de Paris. Si quelques travaux de consolidation sont nécessaires, ils ne seraient pas ruineux. La ville de Paris, l'Etat se doivent de faire respecter ce monument très curieux et hautement respectable. Nous voulons encore espérer cette conservation. Il ne faut pas que Paris ait la honte de cette destruction et de cet attentat aux souvenirs de l'histoire et à ses plus lointaines traditions. »

Expositions. — Au moment où paraîtra la *Revue*, il s'ouvrira à Bruxelles, sous le patronage de S. A. R. Mme la comtesse de Flandre, une magnifique exposition de portraits anciens, organisée au profit d'une œuvre de bienfaisance. Toutes les vieilles familles flamandes, dont les galeries sont si riches en merveilleux portraits d'ancêtres, ont répondu avec empressement à l'appel des membres du comité. La France a envoyé un certain nombre d'œuvres hors de pair, où revivent les plus brillantes personnalités du dernier siècle. Une mention spéciale est également due à l'Autriche-Hongrie pour une étonnante série de portraits de Madgyars et de nobles dames, qui exciteront d'autant plus vivement l'intérêt des curieux et des artistes que jamais encore ils n'étaient sortis des palais et des châteaux qui les renfermaient.

⁂ La Société impériale d'encouragement des arts organise, sous le haut patronage de S. A. I. Madame la princesse Eugénie d'Oldenbourg, une exposition internationale d'affiches illustrées, qui aura lieu en Russie, au mois de novembre prochain.

Les renseignements détaillés seront fournis par le secrétariat de l'exposition, au siège de la Société, Grande Morskaïa, n° 38, à Saint-Pétersbourg.

Concours. — La section féminine de l'Union centrale des Arts décoratifs a décidé, sur la demande de la Chambre syndicale de l'Éventail, d'ouvrir entre tous les artistes français un concours de projets d'***éventails montés***, c'est-à-dire l'ensemble d'un éventail terminé, avec l'espoir que de ce concours sortira une idée nouvelle qui donnera un plus grand essor à l'industrie si française de l'éventail.

Les projets d'***éventails montés*** devront être présentés en dessins coloriés, grandeur d'exécution.

Le but de ce concours étant la recherche d'un éventail essentiellement nouveau, la plus grande latitude est laissée aux artistes pour le choix de la forme, de la grandeur, de la matière à employer, tant pour la monture que pour la feuille, et du genre de décoration.

Néanmoins, l'éventail ne saurait être rigide et devra toujours pouvoir se replier.

Tout éventail dessiné devra être représenté sous ses deux aspects, ouvert et fermé.

Le premier sujet classé recevra une prime de 500 *francs*.

Le second, de 200 *francs*.

Les projets classés n° 3, n° 4, n° 5 recevront chacun une prime de 100 *francs*.

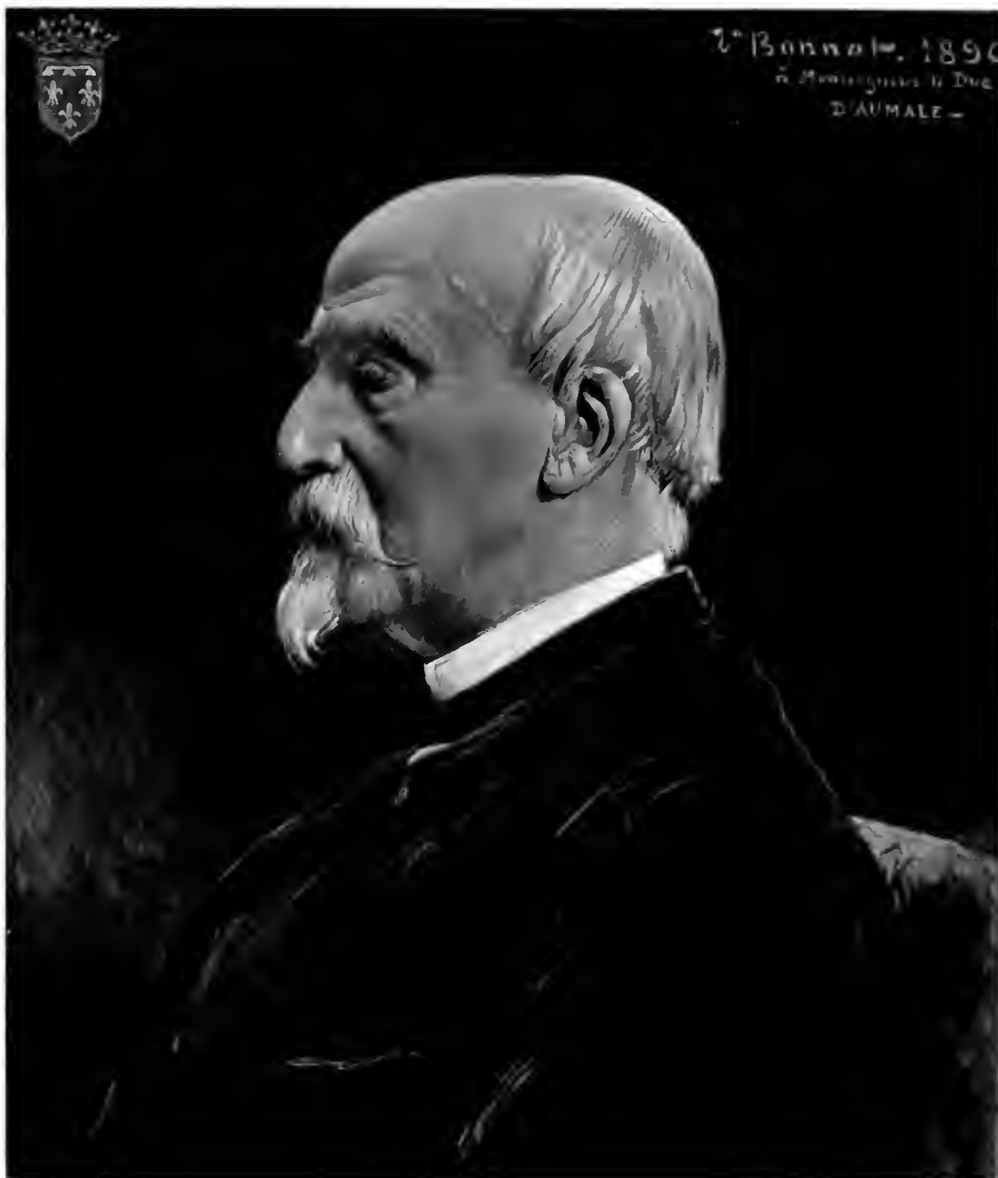
L'exposition du concours aura lieu, du 31 mai au 12 juin, dans le grand hall du *Figaro*, rue Drouot.

BIBLIOGRAPHIE

Jacques Aliamet, par M. Deslignières, avocat. — M. Deslignières poursuit depuis de longues années ses recherches sur les nombreux graveurs de sa ville natale. Il vient de publier un livre des plus intéressants sur Aliamet, qui comprend, outre une biographie, le catalogue complet de ses œuvres. Aliamet fut, on le sait, le meilleur interprète de Berghem ; il grava beaucoup de marines fantaisistes de J. Vernet, et une quantité de vignettes pour des livres du XVIIIe siècle. Les tables analytiques jointes à l'ouvrage en font un répertoire indispensable aux amateurs si nombreux de notre école de gravure du siècle dernier.

Le Directeur-Gérant : Jules Comte.

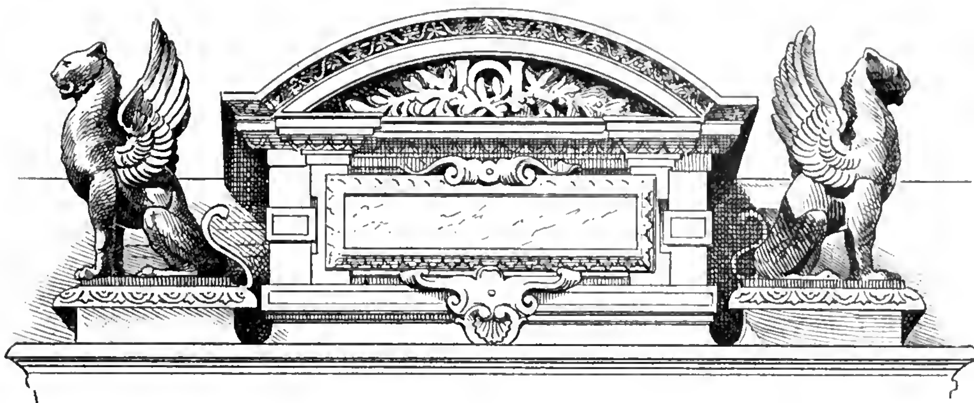
ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



S. A. R. Mgr le Duc d'Aumale

m. derne

Heliog Braun ément & Cie



LE DUC D'AUMALE

Un peu plus tard[1], la *Revue* décrira en détail les admirables collections de Chantilly, et replacera au milieu de ces merveilles le prince qui les avait réunies avec un goût si délicat. Aujourd'hui, en face du portrait si vivant et si vrai que M. Bonnat nous permet de reproduire, je voudrais simplement adresser un salut au duc d'Aumale, en retraçant un des traits les plus originaux de cette noble physionomie.

Ce soldat qui avait si vaillamment conduit au feu ses régiments, ce lettré si épris des gloires littéraires, cet historien qui connaissait mieux que personne l'histoire de son pays et celle de l'Europe, était en même temps un artiste. Il aimait l'art sous toutes ses formes. Manuscrits enrichis de miniatures, pierres gravées, émaux, bas-reliefs, vitraux, statues de bronze ou de marbre, tableaux de maîtres anciens ou de maîtres modernes, il peuplait

[1] La *Revue* prépare une série d'études complètes sur Chantilly et ses collections : elle a tenu à rendre hommage dès à présent à la mémoire du Prince, ami des arts et des artistes, et remercie l'éminent écrivain qui a bien voulu être son interprète, et qu'honorait d'une estime particulièrement affectueuse le Duc d'Aumale, son confrère à l'Académie française.

patiemment sa demeure des œuvres les plus rares, avant de la laisser à l'Institut, c'est-à-dire à la France.

Il voulait faire de Chantilly quelque chose d'unique au monde, un grand musée national où toutes les variétés de l'art seraient représentées. Quoiqu'il n'y eût rien de plus libre ni de plus dégagé que la conversation du duc d'Aumale, on sentait chez lui à cet égard un dessein arrêté, une suite dans les idées dont aucune autre occupation ne le détournait. Il connaissait l'histoire de chacune des œuvres dont il faisait si gracieusement les honneurs à ses invités. Il savait pour quels motifs, dans quels lieux il les avait achetées, quels en étaient les mérites particuliers. Il donnait volontiers les raisons de son choix, mais il admettait qu'on eût des préférences différentes des siennes.

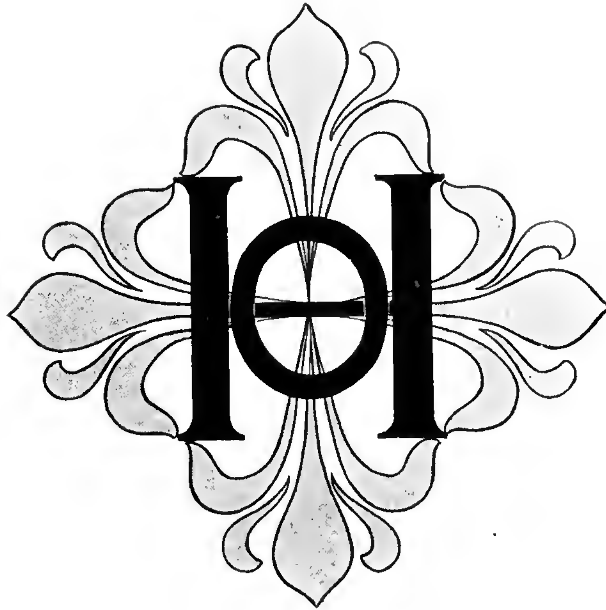
C'est cette liberté d'opinions et même de discussion qui donnait tant de charme à ses relations avec les artistes. Tous étaient les bienvenus chez lui, non seulement ses confrères de l'Académie des Beaux-Arts, mais les jeunes talents, espérance de l'avenir. Il aimait en eux l'indépendance du caractère et la franchise du langage. Il y a plus d'une analogie entre le tempérament de l'artiste et celui du soldat; les uns et les autres disent volontiers ce qu'ils pensent sans circonlocutions et sans ambages. Ils n'ont peur ni du mot propre ni de l'image pittoresque. Ils sont restés les plus gaulois des Français, avec une certaine fraîcheur d'impressions, une gaieté vive et jeune qui donne à leurs saillies quelque chose de piquant et d'imprévu.

Cette sincérité et ce naturel plaisaient infiniment au prince. Il y retrouvait comme un souvenir des libres habitudes de sa jeunesse militaire, des causeries prolongées dans le silence des nuits d'Afrique, au bivouac ou sous la tente. Lui aussi était très en dehors, très expansif, très gai. Si l'on excepte ses amis personnels qui tenaient une place à part dans sa vie, c'est peut-être avec ses camarades de l'armée et avec les artistes qu'il aimait le mieux à s'entretenir, qu'il se trouvait le plus à l'aise et en confiance.

Il se considérait en même temps comme le mécène des peintres et des sculpteurs. Dans ses achats annuels, tout en recherchant avec amour les belles œuvres des maîtres anciens, il faisait toujours à ses contemporains une part considérable. Au milieu des souvenirs de sa race, dans le cadre merveilleux de l'héritage des Condé, personne n'était plus moderne que le duc d'Aumale. Chantilly lui eût paru incomplet si, à la marque des siècles anté-

rieurs, empreinte dans la construction du château, dans la disposition de l'édifice, dans le dessin général des eaux et des jardins, il n'eût ajouté l'estampille du XIXe siècle. Il y laisse une trace ineffaçable de son passage. Grâce à ses commandes, la France d'aujourd'hui y tient sa place, l'art le plus moderne et le plus vivant y continue les traditions les plus lointaines de l'art ancien.

ALFRED MÉZIÈRES.



LA TOGE ROMAINE

ÉTUDIÉE SUR LE MODÈLE VIVANT[1]

II

AJUSTEMENT DE LA TOGE

La forme et les dimensions de la grande toge étant données, il faut indiquer comment on l'ajuste. Occupons-nous d'abord de l'ajustement ordinaire. Le principe en est connu depuis les études de Rubenius; mais je suis arrivé à l'appliquer dans ses moindres détails, de manière à être en mesure de commenter mot pour mot le chapitre classique de Quintilien sur la toge et le passage, réputé si obscur, de Tertullien dans son traité *de Pallio*. Notre figure 2 donne cet ajustement d'après la nature, tel que nous l'avons réalisé, en choisissant pour type une statue de Tibère, qui est au Louvre (fig. 1).

On commence par prendre dans les deux mains le bord rectiligne de la draperie, vers le tiers environ de sa longueur, et par le masser en un paquet de plis, que l'on place sur l'épaule gauche du modèle. L'une des extrémités de la toge, laissée par-devant, couvre le bras gauche[2] et tombe jusque sur les pieds, en traînant même à terre d'une certaine longueur. Il suffit alors de poser le bord de l'étoffe sur l'autre épaule, et le dos se trouve complètement enveloppé.

Ensuite, pour ramener la toge par devant, on reprend l'étoffe sous le bras droit, non pas au bord, mais au tiers environ de sa largeur. On forme à ce point, vers la hauteur de la hanche, un nouveau paquet de plis, que l'on fait passer obliquement sur la poitrine et que l'on rejette derrière l'épaule

[1] Deuxième article; voir la *Revue* du 10 avril, p. 97.

[2] *Partem quidem de lævo promittat.* (Tertullien, *de Pallio*, V.)

gauche. Les anciens recommandent que ce *baudrier* de plis ne soit ni trop serré ni trop lâche ; car de sa disposition dépend toute l'économie de l'ajustement[1] : il est comme une véritable ceinture, formée sur le devant de la toge, *præcinctura*[2].

Ici surtout l'ajustement se complique. L'étoffe n'ayant été prise qu'au tiers de sa largeur, tout le bord supérieur est resté flottant et s'est rabattu jusqu'à terre. C'est avec ce surcroît de draperie qu'il faut maintenant former le demi-cercle de plis, soigneusement étagés, que les anciens appelaient le *sinus* de la toge et qui faisait la principale beauté du grand manteau romain. Après l'avoir laissé s'arrondir jusqu'au-dessous du genou, on en relève l'extrémité que l'on rejette encore derrière l'épaule gauche[3]. Voilà justement où réside la difficulté du maniement de la grande toge : c'est qu'on ne peut la draper d'un seul coup, comme les autres manteaux antiques. Pour bien dessiner le *sinus*, qui lui donne tant de majesté et de richesse, on doit la rejeter en deux parties et former en deux fois la chute de plis qui retombe derrière le dos.

Ce n'est pas tout : pour parfaire la toge, il reste à équilibrer le pan intérieur, que nous avons laissé au début traîner entre les jambes. En le tirant un peu par le haut, on fait ressortir sur la poitrine, au-dessus du *baudrier*, un paquet bouffant de plis, que les Romains appelaient *umbo*, d'un mot qui désignait proprement la *bosse* centrale du bouclier. Remarquons dès maintenant ces termes empruntés à l'armure défensive du soldat ; ils venaient, comme nous le verrons, du caractère militaire qu'avait anciennement la toge.

Cependant la chute de draperies qui forme l'*umbo* et qui est l'un des deux pans ou *laciniæ* de la toge, n'en doit pas moins effleurer le sol de son extrême pointe, ainsi que chacun a pu l'observer sur les statues romaines. L'anecdote suivante prouverait au besoin qu'il en était ainsi dans la réalité; l'empereur Caligula, entendant un jour au théâtre siffler un de ses acteurs favoris, voulut faire outrage aux spectateurs en quittant précipitamment la représentation ; mais, son pied s'étant pris dans cette *lacinia* antérieure de

[1] *Ille qui sub humero dextro ad sinistrum oblique ducitur velut balteus, nec strangulet, nec fluat.* (QUINTILIEN, *Instit. Orat.*, XI, 139.)

[2] De là le mot de Cicéron sur César : *Præcinctura me decepit* (MACROBE, *Saturnales*, II. 3) : et celui de Sylla : *Male præcinctum puerum caverent* (SUÉTONE, *Cæsar*, 45).

[3] *Ambitum vero ejus ex quo sinus nascitur, jam deficientibus tabulis, retrahat a scapulis et, exclusa dextera, in lævam adhuc congerat, cum alio pari tabulato in terga devoto.* (TERTULL., *ibid.*

la toge, il perdit l'équilibre et roula sur les gradins, aux éclats de rire de la foule, qui se sentait brave contre son maître quand elle était en masse.

Laisser traîner en marchant le pan opposé ou *lacinia* postérieure de la toge n'était pas admis par les convenances : c'était une marque de négligence et de mollesse qui fut souvent reprochée à Jules César [1]. La position de cette



Fig. 1. — Ajustement ordinaire de la grande toge

Statue de Tibère.

p. *Præcinctura*; — s. *Sinus*; — u. *Umbo*; — l. *Lacinia*.

autre chute de draperie rejetée derrière le dos rend aussi très bien compte de deux anecdotes rapportées par les anciens : c'était par là que les plaideurs retenaient l'empereur Claude, quand il voulait quitter de trop bonne heure son tribunal ; ce fut aussi par cette partie de son vêtement que Néron, peu

[1] *Jocatus in Cæsarem, qui ita toga præcingebatur, ut trahendo laciniam velut mollis incederet.* (Macrobe, *ibid.*)

de jours avant sa mort, se sentit accroché, lorsqu'il se levait après avoir prié dans le temple de Vesta, et il en tira un funeste augure.



Fig. 2. — Ajustement ordinaire de la grande toge

D'après nature.

On remarquera combien la toge ainsi amplifiée s'éloigne de la simplicité des ajustements grecs : ce n'était certes pas un vêtement commode ni facile à manœuvrer; les anciens sont les premiers à en convenir. Il n'était pas

aisé de la bien draper seul. Même dans la vie simple des premiers siècles de la république, nous voyons la femme aider son mari à l'ajuster. Lorsque Cincinnatus reçoit dans son champ les envoyés du Sénat, c'est sa femme Racilia qui lui apporte et qui lui met sa toge, afin qu'il puisse, revêtu du costume public du citoyen romain, écouter la lecture du décret qui le nomme dictateur[1] ; ainsi Pénélope agrafait elle-même le manteau de guerre qu'elle avait tissé pour son mari. Plus tard on eut des esclaves qui étaient chargés du soin de préparer et d'ajuster la toge. L'orateur Hortensius, fort recherché dans sa mise, mettait lui-même la dernière main à cet ouvrage, en se regardant dans un miroir; il avait inventé un nœud secret qui empêchait les plis de se déranger, et il intenta un jour un procès à l'un de ses adversaires, qui, en le froissant dans un passage étroit, avait détruit la construction savante de son vêtement[2]. Un auteur chrétien, Tertullien, dans son traité sur le *Pallium*, a écrit contre les embarras de la toge un véritable plaidoyer, qu'il termine par ce trait : « Ce n'est pas un vêtement, c'est un fardeau[3] ! »

III

LES BANDES DE POURPRE ET LA TOGE PRÉTEXTE

Quoi qu'il en soit de ces difficultés, que l'habitude devait beaucoup diminuer, l'effet produit est noble, plein d'ampleur et d'harmonie. Il est nécessaire d'attirer l'attention sur la belle disposition de la bande rouge, qui forme sur la toge ainsi ajustée une décoration à la fois riche et sévère. Placée, comme je le veux, sur le seul bord rectiligne de l'étoffe, elle ajoute à la beauté de l'effet, en accusant la construction du vêtement : elle aide les yeux à en retrouver les différents tours ; elle est le fil conducteur qui les guide dans ce dédale de la toge. Disposez au contraire la bande de pourpre sur le bord courbe ou sur tous les deux à la fois, comme on le fait dans beaucoup de tableaux représentant des sujets romains, vous aurez une décoration chargée, indécise,

[1] *Togam propere e tugurio proferre uxorem Raciliam jubet.* (Tite-Live, III, 26.)

[2] *Togam sic applicabat ut rugas non forte sed industria locatas artifex nodus constringeret.* (Macrobe, II, 9.)

[3] *Atque ita hominem sarcina vestiat.* (Tertull., *ibid.*)

et un vêtement coupé de raies de couleur. C'est pour moi la meilleure confirmation du système que j'ai adopté sur la position de la bande de la toge.

Il faut cependant tenir compte d'une objection que pourrait faire naître l'examen attentif de la statue de l'*Orateur étrusque*[1]. Vous y remarquerez, au bas de la toge et dans sa partie courbe, une large bordure, marquée par un filet saillant, et dans l'intérieur de laquelle est gravée l'inscription votive de la statue. Je ne me dissimule en rien ce qu'il y a de grave dans cette difficulté. J'avoue ne pas bien comprendre la nature de cette bande, dont le bourrelet saillant semble indiquer une couture et par conséquent une pièce rapportée. En faisant le tour de la statue, dont il existe un excellent moulage à l'École des Beaux-Arts, on remarque aussi que cette bande inférieure vient s'amortir sur le bord courbe de la toge ; elle n'en suit pas sur les côtés la coupe demi-circulaire. Pour le petit bronze étrusque qui sert de cul-de lampe à mon premier article[2], j'y ai relevé de même une bande gravée sur le bord inférieur du manteau; mais on remarquera que ce vêtement très court s'ajustait sur l'épaule droite, ce qui convient à un manteau agrafé, mais non à la toge drapée. Il ne faut pas oublier que nous avons là des figures étrusques, qui pouvaient avoir des trabées, des toges courtes avec des ornements brodés ou cousus. Je ne saurais de toute manière y reconnaître l'espèce de toge que les Romains appelaient *prétexte*, parce qu'elle portait une bande de pourpre tissée dans l'étoffe même du vêtement et sur son bord antérieur, *præ-texta*[3].

Du reste, à ces bronzes étrusques j'oppose un autre monument étrusque, dont le témoignage est bien autrement concluant, puisque c'est une peinture (voir plus loin, fig. 3). C'est encore une des précieuses fresques funéraires de Vulci que Noël des Vergers a fait connaître au monde savant. Elle représente une action audacieuse du chef étrusque *Mastarna*, qui délivre son compagnon *Celes Vibenna*, en tombant à l'improviste sur un parti de Romains, commandés par *Tarchunies* ou Tarquin, lequel est qualifié de *Rumach*. Or les Romains se distinguent ici par leur manteau national, dans lequel ils semblent chercher vainement à s'envelopper pour se défendre. Ce manteau est de couleur blanche.

[1] Voir le précédent numéro de la *Revue*, p. 102, fig. 3.

[2] Voir la *Revue*, p. 107.

[3] *Cum toga cui purpura prætexitur.* (MACROB., I, 15.) Comparez le sens figuré du verbe *prætexere* : *Prætexunt littora puppes* : les vaisseaux forment une bordure au rivage (VIRGILE, *Enéide*, VI, 5), *Nationes Rheno prætexuntur* : ces nations (il s'agit de tribus germaniques) sont bordées en avant et comme décorées par la ligne du Rhin (TACITE. *Germanie*, 34).

arrondi par un bord, avec une seule et unique bande de pourpre, disposée sur le côté qui est coupé droit : c'est la toge prétexte, telle que je l'ai définie. Les gravures qui accompagnent le texte de Noël des Vergers ne donnent pas ces détails avec une précision suffisante ; mais j'ai dû à l'amitié de l'auteur de pouvoir consulter les calques levés sur les figures mêmes du tombeau ; j'ai pu aussi étudier des photographies de ces peintures [1], et mieux encore les peintures originales, que j'ai attentivement examinées à Rome, dans le musée Torlonia : j'y ai trouvé la bande de pourpre exactement placée comme dans la toge que j'avais fait disposer pour mes expériences et que je crois pouvoir donner avec assurance comme une reproduction exacte de la prétexte des Romains.

Il y a enfin des peintures purement romaines, qui rendent sur le même point un témoignage encore plus direct. Je veux parler des images du *Genius familiaris*, fréquemment représentées à l'intérieur des maisons de Pompéi. Ces génies domestiques, associés aux dieux lares, sont peints d'ordinaire voilés de la toge prétexte. Or j'ai constaté moi-même à Pompéi, avec une vive satisfaction, sur l'une des figures les mieux conservées, que la bande de pourpre y avait exactement la même position établie par les démonstrations matérielles de mon cours. La bordure rouge se voit nettement sur l'*umbo*, autour du *sinus* et du voile de la toge et le long des deux *laciniæ*, c'est-à-dire sur toutes les parties formées par le bord rectiligne, et jamais sur le bord qui était taillé et arrondi avec des ciseaux. Cela se comprend d'autant mieux pour la grande toge, tombant jusqu'à terre, que la pourpre ainsi prodiguée, aurait traîné dans la poussière et sur les talons, grave inconvenance aux yeux des Romains, qui reconnaissaient à cette couleur quelque chose d'auguste et de sacré.

Les anciens considéraient la pourpre comme un symbole de la puissance publique : aussi les lois romaines, qui réglaient avec sévérité l'étiquette du costume, avaient-elles réservé la prétexte aux magistratures curules et aux sacerdoces qui conféraient aussi le droit à la chaise d'ivoire. Ceux de ces fonctionnaires qui étaient sortis de charge partageaient encore avec quelques autres magistrats le droit de la porter, mais seulement comme vêtement d'apparat dans les fêtes solennelles. Les tribuns du peuple, n'étant que les représentants

[1] Comparez les ouvrages déjà cités de Noel des Vergers (pl. XXV) et de Garrucci. Les photographies de ce dernier, auxquelles nous avons emprunté notre figure 3, rendent seules la peinture étrusque dans son incorrection et dans sa rudesse natives, sous lesquelles on entrevoit pourtant l'inspiration de l'art grec.

d'une classe de la nation, devaient se contenter de la toge blanche, que l'on appelait *toge pure* ou encore *toge virile*, parce que les simples citoyens commençaient à la revêtir à l'époque de leur majorité politique. Jusqu'à cet âge



Fig. 3. — Étrusque surprenant un Romain

Peinture étrusque de Vulci.

les enfants et les adolescents, placés encore en dehors de la règle commune, étaient autorisés à se parer de la prétexte, comme d'une décoration de l'enfance, qui avait été probablement à l'origine un privilège des jeunes patriciens.

Le sentiment de la hiérarchie des pouvoirs, si profond dans la société romaine, dut porter les magistrats à étaler aux yeux du peuple les insignes dont ils étaient revêtus. De là un ajustement très particulier de la toge que l'on retrouve dans un certain nombre de bustes romains. Il consiste en une large bande, formée de plusieurs doubles d'étoffe; cette bande paraît sortir



Fig. 4. — AJUSTEMENT DE LA TOGE PRÉTEXTE

Statue municipale.

de dessous la toge, vers le milieu de la poitrine, elle se dirige presque horizontalement vers le bras gauche et croise, en forme de T, le paquet de plis du *sinus*, disposé avec non moins de symétrie. (Voir ci-après le buste du Louvre qui orne la fin du présent article.)

J'étais persuadé d'avance que ce n'était là qu'une manière d'étaler et de faire valoir la bande rouge de la toge prétexte. Mais, les bustes ne donnant qu'un morceau de l'ajustement, il était difficile d'en refaire l'ensemble. Une

statue romaine de la Cyrénaïque, au musée du Louvre, m'a fourni la solution du problème. Cette disposition est produite simplement par un déplacement



Fig. 5. — Ajustement de la toge prétexte

D'après nature.

de l'*umbo* et par une préparation artificielle de ses plis. On les double à plat l'un sur l'autre, et l'on forme ainsi une bande rigide, que l'on abaisse et que l'on tend sur le bras. Comme terme de comparaison avec le modèle

vivant, nous donnons ici une statue municipale de Vienne, qui offre un autre exemple très rare du même ajustement complet (fig. 4)[1]. Sur la nature et avec l'étoffe bordée de pourpre, l'effet devient remarquable (voir fig. 5).

C'est évidemment à un arrangement de ce genre que fait allusion Tertullien, lorsqu'il parle de plis disposés, dès la veille, comme les feuillets d'un livre, *in tilias*, et lorsqu'il décrit surtout la préparation laborieuse de l'*umbo*, que l'on tient serré avec des pinces, *forcipes*, pour lui faire prendre sa forme[2]. Remarquez que, sur ces bandes préparées, vient justement s'étaler la raie de pourpre de la prétexte, qui autrement se perdrait en partie dans les replis de l'étoffe : elle forme ainsi une décoration d'un effet saisissant et digne de la majesté romaine. C'était surtout sur l'*umbo* que cette décoration brillait avec le plus d'éclat; aussi le poète satirique Perse, parlant d'un magistrat qui rentre dans la vie privée, a-t-il parfaitement raison de dire que « l'*umbo* de sa toge a repris sa blancheur première[3] ». J'ajouterai que l'*umbo* étant formé avec le bord rectiligne de la toge, c'est encore une confirmation de l'opinion que je soutiens sur la position de la pourpre dans la prétexte.

[1] Clarac, *Musée de Sculpture*, vol. V, pl. 896, n° 2091. On la retrouvera plus facilement dans le nouvel ouvrage de Salomon Reinach, *Répertoire de la sculpture grecque et romaine*, p. 548.

[2] *Artifice necesse est qui pridie rugas ab exordio formet et inde deducat in tilias, totumque contracti umbonis figmentum custodibus forcipibus adsignet.* (Tertull., *ibid.*) — Comparez plus haut les : *rugas non forte, sed industria formatas* de l'orateur Hortensius.

[3] *Jam candidus umbo.*

(*A suivre.*)

Léon HEUZEY





DE

LA FIGURATION ARTISTIQUE

DE LA COURSE[1]

Les arts plastiques ne disposent pour reproduire le mouvement que d'une forme immobile. Et cette forme, qu'elle soit traduite sur la toile ou taillée dans le marbre, nous apparaît figée pour ainsi dire entre des contours d'une paradoxale et inquiétante précision. Sans disserter sur les difficultés du problème que certains ont trouvé insoluble au point de bannir de ces arts la représentation du mouvement, les artistes ont fait comme Diogène répondant aux sophismes du philosophe d'Elée, ils ont marché. Et, à l'apogée de l'art grec, où dominent cependant la sérénité et le calme des lignes, Phidias n'a pas craint, sur la frise du Parthénon, de figurer ses intrépides cavaliers qu'emporte le galop de leurs fougueuses montures, comme, au siècle dernier, Guillaume Coustou et Lepautre modelaient ces aériennes figures de la course qui ornent aujourd'hui le jardin des Tuileries.

Ce que nous devons nous demander, c'est comment l'artiste arrive à un tel résultat. Cette image fixe qui, par la magie de l'art, devient mouvement,

[1] Ce travail a été l'objet d'une communication à l'Académie des Beaux-Arts le 1er mai 1897.

existe-t-elle dans la nature? Je m'explique. Correspond-elle à un moment vrai du mouvement rendu? En d'autres termes, la retrouverait-on parmi ces images sériées de la photographie instantanée? Ou bien, sort-elle créée de toutes pièces du cerveau de l'artiste, sorte de concept synthétique ne ressemblant à aucun des moments de l'action, mais cherchant à les résumer tous?

L'examen de quelques-unes des œuvres des artistes qui ont représenté le mouvement et leur comparaison avec les récentes données scientifiques me paraissent de nature à jeter quelques clartés nouvelles sur cette intéressante question. Je ferai choix, pour cette étude, d'un des mouvements de l'homme

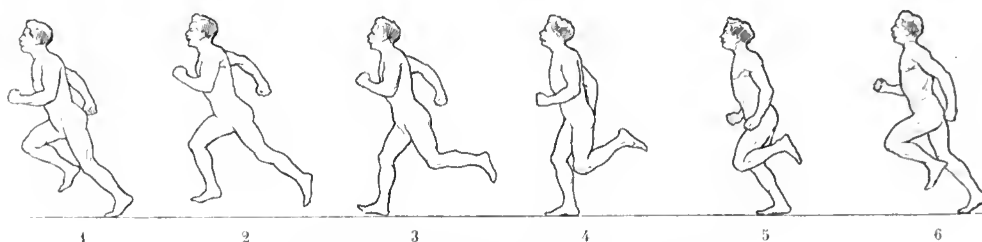


Fig. 1. — Évolution complète de la course
D'après un cliché chronophotographique dû à M. Albert Londe.

les plus rapides et les plus usuels, et je bornerai mes recherches actuelles à la figuration artistique de la course.

Exposons d'abord aussi brièvement que possible les résultats auxquels nous conduit, dans l'étude des mouvements variés qu'exécute le coureur, la nouvelle méthode de photographie instantanée mise en valeur par M. le professeur Marey sous le nom de chronophotographie.

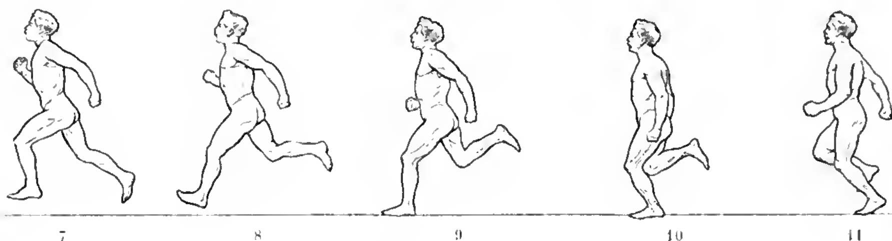
Parmi les images photographiques dont le nombre, pendant le temps d'un seul pas de course, peut être considérable (fig. 1), il en est trois qui, par l'accentuation des traits qui les caractérisent, prennent une importance particulière. Toutes les autres ne sont, pour ainsi dire, que des transitions.

L'on sait que, pendant la course, le corps est alternativement soutenu par l'un et par l'autre des membres inférieurs, dont les appuis se succèdent à intervalles égaux, et que ces phases d'appui unilatéral sont séparées par un moment pendant lequel le corps est complètement suspendu en l'air, à la manière de ce qui a lieu dans le saut et contrairement à ce qui se passe dans la marche.

Sur les trois images principales dont il vient d'être question et qui se rapportent à trois moments différents du pas de la course, deux correspondent à

la phase d'appui — l'une au début, l'autre à la fin — et la troisième a trait à la phase de suspension.

A. — Au *début de la phase d'appui* (fig. 2) le pied, projeté en avant, prend contact avec le sol, dans la généralité des cas, par le talon, puis presque immédiatement par toute la plante. Ce n'est qu'exceptionnellement que le pied aborde le sol par la pointe. Le fait cependant s'observe dans la course très rapide et à pas précipités. A ce moment, la jambe est oblique en haut et en arrière, le genou est modérément fléchi et tout le poids du corps se trouve



SUITE DE L'ÉVOLUTION DE LA COURSE
Les images se succèdent dans l'ordre des numéros.

reporté bien en arrière de la base de sustentation. L'autre membre inférieur est fortement rejeté en arrière, le genou fléchi.

B. — A la *fin de la phase d'appui* (fig. 3), au moment où le corps va être projeté dans l'espace, le pied du membre portant ne touche plus le sol que par les orteils et tout le membre est voisin de l'extension. Le corps tout entier est penché en avant et l'autre membre inférieur, fortement fléchi dans ses différents segments, est situé en avant.

Entre ces deux positions extrêmes reliées entre elles par des gradations insensibles, il en est une située à égale distance de l'une et de l'autre et dans laquelle le membre portant, en flexion légère, est situé immédiatement au-dessous du corps, pendant que le membre au levé, fortement fléchi, en croise la direction.

C. — Dans la troisième image, qui correspond au milieu de la *phase de suspension* (fig. 4), les deux membres inférieurs très écartés l'un de l'autre sont diversement fléchis et les pieds qui ne touchent point le sol sont placés différemment. Le pied qui est en arrière est en extension, la pointe dirigée vers le sol ; le pied qui est en avant est généralement en flexion dorsale, le talon dirigé en bas.

Telle est ce qu'on pourrait appeler la *formule scientifique* de la course. Un coureur, sous peine de chute, ne peut s'éloigner des positions que nous venons de décrire. Il les prend instinctivement. Il faut néanmoins distinguer entrer la partie supérieure du corps et les jambes. Le torse et les membres supérieurs peuvent affecter les attitudes les plus diverses sans entraver l'acte physiologique qu'est la course, mais les mouvements des membres inférieurs ne sauraient sensiblement différer de ce que nous a révélé l'appareil photographique.

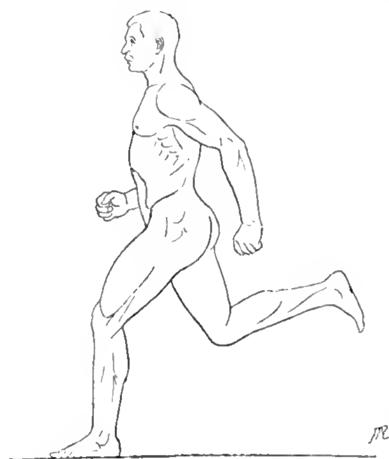


Fig. 2. — Début de la phase d'appui

Si nous examinons maintenant la plupart des types de coureurs créés par les artistes, il est curieux de constater qu'il y a sur ce point divergence complète entre l'art et la nature. D'une manière générale, on pourrait dire que les récentes découvertes de la science n'ont point confirmé les résultats de l'observation artistique, et que les coureurs de l'art ne ressemblent point à ceux de la réalité. Physiologiquement, les artistes se sont trompés. Je sais bien qu'on me répondra qu'il importe peu, s'ils ont réussi au point de vue de l'art. Je n'y contredis point et je le montrerai dans un instant. Mais je tiens, dès maintenant, à signaler qu'il existe, dans l'art antique, de bien intéressantes figurations de la course, où la science, aussi bien que l'art, trouve son compte. J'y reviendrai plus loin.

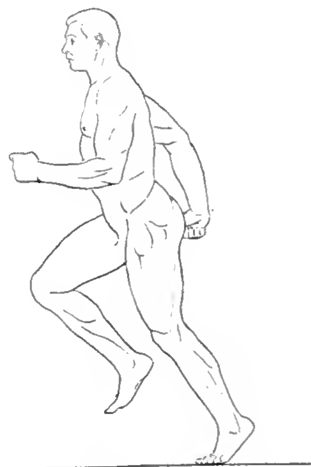


Fig. 3. — Fin de la phase d'appui

Pour le moment, il n'est question que du type artistique de la course adopté par la généralité des artistes depuis la Renaissance. J'ai déjà cité les figures du jardin des Tuileries. Elles sont au nombre de quatre : une *Atalante* de Lepautre (fig. 5) et un *Hippomène* de G. Coustou (fig. 6) dans la salle de verdure du côté du

quai, et, dans la salle de verdure qui avoisine la rue de Rivoli, un *Apollon* qui fait pendant à une *Daphné* également de Coustou. On peut y joindre d'autres exemples pris un peu au hasard parmi beaucoup d'autres; par exemple : la célèbre figure de la fresque de Raphaël, *Héliodore chassé du temple* (cul-de-lampe, p. 226); un dessin de Fra Bartolomeo, au musée de Windsor, qui représente une femme fuyant devant un cavalier (fig. 7); deux nymphes du tableau du Dominiquin, *la chasse de Diane*, à la galerie Borghèse; *Apollon et Daphné* de l'Albane, au musée du Louvre (en-tête de l'article, p. 215); le couple amoureux de la *Fontaine d'amour* de Fragonard que la gravure a popularisé (fig. 8), et, parmi les contemporains, *le Vainqueur au combat de coqs* et *la Nymphe chasseresse* de Falguière, l'*Hippomène* d'Injalbert et *Au but* de Boucher.

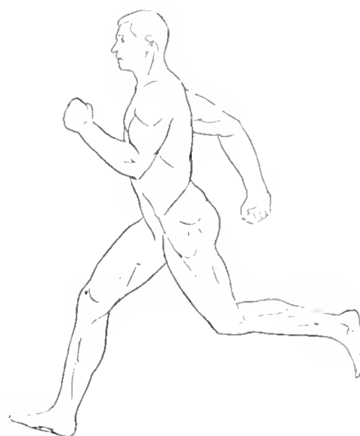


Fig. 4. — Phase de suspension

Toutes ces figures, et bien d'autres qui offrent les mêmes caractères, peuvent être ramenées au type suivant :

Un des pieds touche le sol, le plus souvent, mais non toujours, par la pointe. Il se trouve ramené au-dessous du corps plus ou moins incliné en avant, de telle sorte que le centre de gravité passe par la base de sustentation ou bien franchement en avant d'elle. L'autre membre inférieur plus ou moins fléchi est fortement rejeté en arrière.

Il est facile de démontrer qu'une telle attitude est incompatible avec les lois physiologiques de la course et qu'un véritable coureur ayant à vaincre et la pesanteur et la résistance de l'air ne saurait courir de cette façon sans s'exposer à une chute immédiate.

Nous constatons, en effet, d'après les séries chronophotographiques, que les trois caractères que nous venons de relever sur le type artistique de la course — c'est-à-dire : 1° membre porté en avant touchant le sol ; 2° centre de gravité de la figure passant par cette base de sustentation ou reporté en avant d'elle ; 3° l'autre membre inférieur fléchi et fortement rejeté en arrière — ne sauraient coexister à un même moment de la course. Lorsque le membre

inférieur porté en avant prend contact avec le sol, ce n'est qu'exceptionnellement qu'il le fait par les orteils ; le plus souvent c'est par le talon, puis presque aussitôt par toute la plante. Il est un moment où constamment le corps pose sur les orteils, c'est à la fin de la phase d'appui et non au début, et alors le membre au levé n'est pas situé en arrière, mais bien en avant (fig. 3).



Fig. 5. — Atalante, par Lepautre

Au début de la phase d'appui la position de tout le corps est celle que représente la figure n° 2. Lorsque, par suite du mouvement de translation, le torse, d'abord en arrière du pied qui pose à terre, se porte en avant, de telle sorte que le centre de gravité passe par la base de sustentation ou en avant d'elle, ainsi que l'ont figuré les artistes, le membre inférieur qui était demeuré en arrière s'est déplacé, il est descendu en se fléchissant dans ses divers segments et il s'est rapproché du membre qui porte à terre et

dont il croise la direction ou peu s'en faut. Bientôt il va se porter en avant pour empêcher la chute en prenant à son tour contact avec le sol. Ce mouvement de translation ou plutôt d'oscillation d'arrière en avant du membre au levé s'accomplit avec une grande rapidité. Mais l'on comprend que si ce membre, au moment précis où la ligne de gravité de la figure est



Fig. 6. — Hippomène, par G. Coustou.

située au niveau de la base de sustentation, ou en avant, est encore très loin en arrière, comme le représentent les artistes, et non au niveau ou très proche du membre portant, comme le montrent les photographies, il se trouve avoir, dans l'exécution du mouvement qui doit le porter en avant, un retard tel qu'il n'arrivera jamais assez à temps pour toucher le sol au moment voulu.

Mais si, d'un côté, nous pouvons affirmer, d'après ce qui précède, que

physiologiquement les figures des artistes courent mal, nous nous empressons d'ajouter que ces mêmes figures sont, de l'avis de tous, de fort belles créations artistiques, parce que l'on s'accorde à trouver qu'elles rendent à merveille ce qu'elles veulent exprimer, en donnant au spectateur, et au plus haut degré, l'impression, la sensation de la course avec sa vitesse. Bien plus nous ajouterons que plus ces figures sont fausses au point de vue scientifique, c'est-à-dire plus la ligne de gravité passe en avant du pied qui porte à terre, plus elles paraissent rendre avec intensité l'action qu'elles entendent représenter. J'ajouterai même, qu'à ce point de vue, aucune des images des séries chronophographiques ne saurait rivaliser avec elles.

Nous arrivons donc à cette conclusion que les figures qui paraissent le mieux exprimer l'idée de la course, sont justement celles qui s'en éloignent le plus au point de vue de la vérité vraie, au point de vue de la vérité scientifique.

Néanmoins que l'on me permette quelques observations. Dans le jugement que nous portons actuellement sur les figurations artistiques de la course, sommes-nous bien sûrs de l'indépendance et de la liberté de notre appréciation ? N'obéissons-nous pas, sans le savoir, à l'influence tyrannique de l'éducation et des formes spéciales qu'elle a gravées dans notre esprit ? Si nous préférons certaines expressions plastiques de la course, n'est-ce point que l'habitude de les voir dans les œuvres des meilleurs maîtres a fini par installer dans notre esprit une image favorite, — une image tyrannique, devrais-je dire — qui acquiert la valeur d'un signe auquel l'idée de course est irrémédiablement fixée et hors duquel toute image destinée à représenter la même idée nous semble inférieure [1] ?

Ne savons-nous pas que, suivant l'ingénieuse et très juste remarque de Montaigne, c'est avec notre esprit plus qu'avec notre œil que nous observons la nature. Et il nous est arrivé, de la meilleure foi du monde, lorsque nous observions des coureurs dans la nature, de nous imaginer y voir l'image qui était d'avance dans notre esprit, la formule toute faite qu'y avait implantée la tradition. Je n'en veux pour preuve que l'étonnement et la surprise que nous cause la succession des photographies instantanées prises dans l'inter-

[1] Le grand peintre et sculpteur Gérôme, qui défend avec la verdeur et le talent que l'on sait les idées émises ici, ajoutait dans une conversation familière que j'avais avec lui à son atelier, une comparaison bien typique qu'il me semble utile de reproduire : « Nous sommes, disait-il, comme des malheureux dont le palais habitué à l'affreuse piquette ne sait plus apprécier un verre de vieux Bordeaux. »

valle d'un pas de course. C'est pour nous quelque chose de nouveau et d'imprévu. Notre image de convention, sur la foi de laquelle nous nous reposions en toute sécurité, n'y trouve pas sa place La photographie nous révèle notre erreur. Elle nous montre que notre observation journalière était en défaut et elle nous fournit la preuve indiscutable qu'on ne court pas dans la nature ainsi que nous l'avions cru jusque-là.

Il s'est passé, dans l'observation des allures du cheval, quelque chose



Fig. 7. — FEMME COURANT
Dessin de FRA BARTOLOMEO, à Windsor.

d'analogue. La formule du galop que l'on trouve sur les bas-reliefs assyriens et qui consiste dans l'écartement symétrique des quatre membres de la bête, les postérieurs touchant le sol et les antérieurs vivement projetés en avant, a traversé les siècles pour arriver jusqu'à nos jours sans subir de notables changements. On la retrouve dans l'art grec, mais non d'une façon exclusive. M. le colonel Duhousset a montré, en effet, que certains chevaux de la frise du Parthénon ont, au galop, une allure si vraie qu'elle semble empruntée aux séries chronophotographiques. Mais ces tendances naturalistes si nettement affirmées dans l'art grec n'ont pas eu d'écho.

Toute la Renaissance a vécu sur l'antique formule du galop. Dans l'art moderne, Lebrun, le Bourguignon, Van der Meulen, Wouwermans, Salvator Rosa, Joseph Parrocel, Casanova, Louis David, Gérard, Gros, pour ne citer que ceux qui ont peint des batailles, n'y ont rien changé. Carle Vernet[1], sans rien modifier à l'attitude d'ensemble, détache les pieds de derrière du sol, au-dessus duquel l'animal semble planer. Son exemple est suivi par Horace Vernet, par Géricault, par Alfred de Dreux, par Charlet, par Raffet et par bien d'autres moins illustres.

Et jusque-là, nul ne s'était élevé contre cette formule appliquée au galop du cheval et étendue ensuite aux autres animaux, et qui, en outre de la monotonie qu'elle engendrait, puisqu'elle était unique, avait le grave défaut d'être contraire à la nature. Et il est bien vraisemblable d'admettre que les artistes, et à leur suite le public, trompés et tyrannisés par la tradition, s'imaginaient de bonne foi voir les chevaux courir ainsi dans la réalité.

Au défaut des quelques œuvres si remarquables de l'art grec demeurées sans imitateurs, la photographie instantanée a dessillé les yeux La révolution ne s'est pas faite sans résistance, mais aujourd'hui elle est faite.

Avec le peintre Morot, l'image vraie du galop est entrée dans l'art. Nous en avons ressenti le contre-coup. A l'antique et unique formule, se sont substituées, dans notre esprit, des formes nouvelles plus adéquates à la réalité, et nous ne pouvons plus aujourd'hui nous défendre d'une certaine gène en contemplant, par exemple, la fameuse course d'Epsom de Géricault, naguère encore admirée sans réserve.

Il nous paraît donc légitime de nous demander si semblable retour ne s'opérera pas au sujet de la représentation des allures de l'homme.

Pour ce qui est de la course, il est bien certain qu'aujourd'hui la figure 2, par exemple, qui se rapporte au début de la phase d'appui, n'est pas sans nous causer une certaine surprise. Elle nous paraît évidemment tomber en arrière. Mais en sera-t-il toujours ainsi ?

En effet, la ligne de gravité de la figure passe bien en arrière de la base de sustentation, et, si cette figure était immobile, elle tomberait certainement en ce sens.

Une telle attitude est impossible à tenir pour un modèle. Mais justement

[1] Communication orale de M. le colonel Duhousset.

parce qu'il est impossible de la garder même un instant, n'implique-t-elle pas l'idée qui est l'essence même de la course, l'idée de vitesse et de translation horizontale.

Pour ce qui est de l'équilibre des attitudes et de la place qu'y doit occuper la ligne de gravité, l'éducation de notre œil est faite depuis longtemps. Lorsque nous voyons, par exemple, un homme tenant un poids d'une main,



Fig. 8. — FONTAINE D'AMOUR
Fragment de la gravure de REGNAULT, d'après FRAGONARD.

se pencher du côté opposé, c'est que ce poids est lourd, quelque exigu qu'en soit le volume. Le degré d'inclinaison nous renseigne sur le degré de pesanteur du poids.

Dans la course, le poids est remplacé par la vitesse acquise et la pose spéciale de cette figure, qui nous paraît tomber en arrière, ne doit-elle pas, au contraire, nous révéler la vitesse dont elle est animée et qui, dans la réalité, contre-balance l'action de la pesanteur et s'oppose à la chute.

Dans la formule artistique, la ligne de gravité, comme nous l'avons dit, passe par la base de sustentation, et c'est alors une attitude que le modèle peut prendre dans l'atelier. Ce n'est point une forme de mouvement. Pour essayer de mettre plus de vie et d'action dans la pose, le modèle se penchera de plus en plus en avant, jusqu'à en perdre l'équilibre. Et le spectacle qu'il donne alors ne sera jamais que celui d'une figure qui tombe.

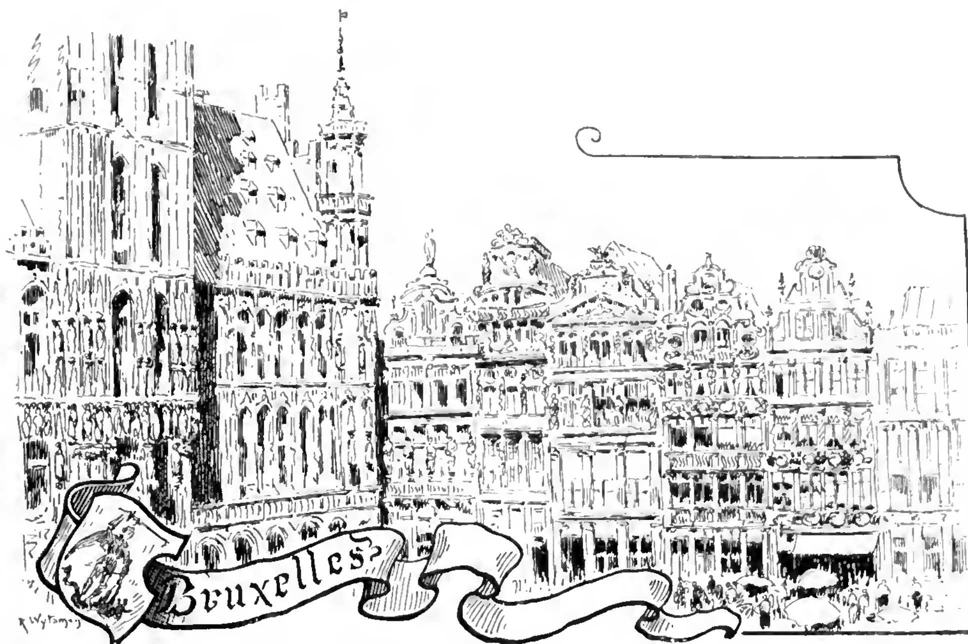
Mais j'ai hâte d'ajouter que toutes ces considérations ne sont point pour amoindrir la valeur des œuvres artistiques dont nous avons parlé plus haut. Quelque fausses qu'elles soient, au point de vue de la réalité, la plupart d'entre elles n'en demeurent pas moins de purs chefs-d'œuvre.

Je pense d'ailleurs qu'il est possible de justifier cette dérogation flagrante aux lois de la nature, et je vais essayer de montrer maintenant que cette opposition que nous venons de signaler entre l'art et la science est plus apparente que réelle.

(*A suivre.*)

Dr PAUL RICHER.





L'EXPOSITION INTERNATIONALE

DE BRUXELLES

I

L'ART BELGE CONTEMPORAIN

Depuis la conquête définitive de leur indépendance politique, les Belges ont montré une activité extraordinaire dans toutes les branches de l'art; il faudrait un volume pour suivre, à partir de cette époque, la curieuse évolution de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, en déterminant les emprunts faits à l'étranger et en marquant avec précision chaque retour aux traditions locales. Aucun écrivain n'a eu l'idée, jusqu'à présent, d'entreprendre cette tâche. Au moment où l'Exposition internationale de Bruxelles nous montre les chefs-d'œuvre de l'art belge depuis 1830, en même temps qu'une sélection très caractéristique de productions contemporaines, il convient donc d'esquisser rapidement l'histoire artistique de la Belgique moderne et de présenter au public la nombreuse famille de peintres, de sculpteurs et d'ouvriers d'art qui illustre à nouveau la vieille terre flamande. Les Parisiens connaissent pour avoir admiré leurs œuvres aux Champs-Elysées

et au Champ-de-Mars des peintres comme Frédéric, Struijs, Courtens, Baertsoen, Mott, Leempoels, etc.; des statuaires comme Meunier et Jef Lambeaux. Ces artistes, certes, jouent un rôle des plus importants dans la rénovation artistique de leur pays; mais ils ne peuvent donner une idée complète de l'intense mouvement intellectuel qui ressuscite les principes de l'ancienne beauté flamande. D'autres producteurs tels que Mellery, Heymans, Van Rysselberghe, Rosseels, Georges Minne, ont une valeur non moins considérable et représentent tous soit par la puissance pittoresque, soit par la vérité extérieure, soit par l'expression profonde de leurs œuvres, une personnification nouvelle des dispositions primitives de la race.

Si l'art belge a conservé ou plutôt a retrouvé, au milieu des tendances universalistes modernes, une physionomie bien autochtone, c'est grâce à l'état d'esprit très particulier qui règne depuis quelques années dans le pays des Van Eyck et des Rubens. A mesure que la Belgique prend une conscience plus nette de son unité et que se développe « l'âme nationale », on voit se réveiller lentement dans le peuple les meilleures qualités des communiers médiévaux et « renaissants ». Après plusieurs siècles de torpeur presque absolue, la vigueur et la force de production de l'ancienne population se retrouvent chez les habitants de la Belgique contemporaine. On interroge passionnément le glorieux monument du passé avec la certitude d'y trouver un excellent enseignement et c'est surtout la tradition flamande, d'essence si poétique et si originale, qui s'impose aux artisans, attire les écrivains et les artistes et donne à l'efflorescence actuelle son beau cachet d'harmonie.

Les premières aspirations vers un idéal indépendant se manifestèrent tout d'abord dans la peinture. La fameuse *Journée de Septembre*, du baron Wappers, marque le point de départ d'une série considérable de grandes toiles historiques qui ont pour auteurs les de Keyser, les de Biefve, les Gallait, les Matthieu, etc. Mais, dès ce moment, l'art belge aura à se défendre contre l'influence française; cette première pléiade est complètement fascinée par Delaroche et toutes les froides reconstitutions de l'école romantique belge auraient pu être signées par le peintre des *Enfants d'Edouard*. Il importe de constater que ce n'est point la vue des chefs-d'œuvre étrangers qui suscite en Belgique ce goût de reproduire par la couleur telle scène imaginée, tel spectacle de la nature. Délivrés de la domination étrangère, les Flamands sentent renaître tout de suite en eux ce sens merveilleux de la plasticité,

ces rares dons pittoresques que les gothiques de Bruges, les Flamands italianisés et les Anversois de la Renaissance révélèrent avec une égale puissance. Mais la tradition artistique avait été interrompue pendant si longtemps qu'il fallait bien chercher une orientation à l'étranger et demander aux peintres du dehors des conseils, tout au moins en ce qui concernait la facture et la composition.

Leys, en composant ses fêtes civiques; de Braekeleer, en évoquant les vieux intérieurs flamands; de Groux père, en peignant des petits contes philosophiques avec l'habileté d'un Brauwer; Joseph Stevens et Werwée, deux animaliers de la lignée de Snyders, Hippolyte Boulenger et toute son école de Tervueren (les Dubois, les Artan, les Agneessens, les Smits) essayèrent vainement de dégager l'école belge de toutes ses attaches étrangères, d'épurer l'inspiration des peintres, de retrouver, par une recherche de facture et de coloris robuste, l'esprit même de l'ancien art flamand.



MINEUR.
Croquis par Constantin MEUNIER.

Leurs efforts, insuffisamment groupés, n'obtinrent aucun résultat immédiat. Paris restait le point de mire de toutes les ambitions artistiques. Vers 1860, sous l'enseigne de l'*école du gris* quelques peintres belges dont Alfred Stevens — un maître en vérité dont je me garderai bien de discuter la valeur individuelle — vinrent s'installer en France, mais ne réussirent qu'à perdre quelques-unes de leurs dispositions naturelles sans rien gagner en retour. Dès son apparition le naturalisme français passionna également un grand nombre d'artistes flamands. Constantin Meunier, qui au début de sa carrière peignait des compositions historiques, s'est inspiré vers la trentième année de l'œuvre de Manet; il rapporta à cette époque d'un voyage en Espagne une superbe série d'études : paysages, intérieurs, types divers où

l'on remarquait maintes réminiscences du peintre de l'*Olympia.* Les paysans de Millet ont également une certaine parenté avec les mineurs du grand artiste belge. Mais quand il s'agit d'un maître comme M. Meunier dont l'art emprunte sa beauté et sa force d'expression à la nature directement reproduite, il serait puéril d'insister sur certaines ressemblances, inévitables entre les grands producteurs d'une même génération et qui doivent être considérées en quelque sorte comme la signature du temps.

L'école belge allait être mise bientôt à une plus rude épreuve. Il y a une douzaine d'années une lassitude s'était emparée de tous les esprits, la production languissait, on croyait que toute originalité était désormais refusée aux descendants des Memling et des Rubens. C'est alors que s'ouvrit à Bruxelles l'exposition des *Vingt* devenue, depuis celle, de la *Libre Esthétique.* Tous les mécontents, tous les révolutionnaires, tous les refusés des expositions officielles furent invités; de France on fit venir des œuvres de Claude Monet, de Pissaro, de Sisley, de Renoir, de Signac. Le peu d'énergie créatrice qui restait aux Belges faillit se perdre dans ce choc violent avec les impressionnistes français. Les jeunes peintres devinrent tachistes, pointillistes, synthétistes, impulsifs, et l'anarchie fut à son comble quand la même société des *Vingt* révéla le symbolisme. Les victimes de cette invasion furent innombrables et aujourd'hui encore nous avons en Belgique des peintres attardés à l'esthétique de Gauguin ou du maître de la Rose-Croix.

Mais à cette période d'emportement et de folie destructrice allait succéder bientôt l'inévitable phase de calme et d'apaisement. Un accord final se produisit entre les forces traditionalistes un moment réduites à l'inertie, et toutes les jeunes activités tournées vers un idéal encore indécis. L'assimilation des principes nouveaux fut longue. Heureusement le vieux fond flamand était intact, et du solide creuset où bouillonnaient tant d'éléments différents, sortit enfin un art sain, vigoureux, que nous voyons s'épanouir aujourd'hui avec une sûreté et une franchise superbes. L'art belge contemporain retrouve une nouvelle force en demandant aux grands maîtres de jadis le secret de leur séculaire puissance. Ce n'est plus à la lettre, mais à l'esprit même de la tradition que l'on s'attache. On ne se contente plus de composer d'admirables pastiches comme le faisaient Leys et de Braekeleer; la Belgique actuelle, pleine de vie, riche de nouveau comme au XVI[e] siècle, aussi variée d'aspects qu'alors, est devenue le thème presque unique. Les Belges s'inspirent comme

jadis de leur sol, des types qu'ils rencontrent autour d'eux, des sites calmes



CONFIANCE EN DIEU

Dessin original d'A. STRUIJS.

et imposants de leur patrie. Chaque artiste conserve ainsi sa personnalité

sans que l'ensemble de la production perde son caractère d'harmonie et de profonde indépendance.

Citer les artisans de cette définitive renaissance de l'art plastique en Belgique, c'est énumérer presque tous les peintres et les sculpteurs de la génération actuelle. M. Frédéric, depuis longtemps connu pour son *Tout est mort*, son *Ruisseau* et son triptyque de la *Nature*, a délaissé le symbolisme philosophique pour copier avec une admirable fidélité les campagnards brabançons; dans ses *Ages du Paysan*, il allie la naïveté émue de Memling au réalisme précis et vigoureux des Van Eyck; M. Struijs, le successeur de de Groux, retrace avec une vérité poignante les drames de misère et de mort qui se déroulent dans les humbles intérieurs du pays anversois; M. Mellery, qui commença par être un portraitiste puissant, est devenu un incomparable architecturiste et nous montre dans son *Poème des Choses* de vieilles et mélancoliques maisons, des cours désertes, des intérieurs aristocratiques et solitaires où les héros de M. Rodenbach aimeraient rêver; M. Meunier est devenu le poète inspiré des houillères, des hauts fourneaux, des usines enfumées et étouffantes, où l'homme — si misérable que puisse être son existence sociale — retrouve une grandeur tragique dans sa lutte terrible avec les forces nouvelles de la science.

Les paysagistes, des plus nombreux, s'appliquent tous à reproduire avec simplicité les sites caractéristiques du pays natal. Il serait superflu de vous parler en détail de MM. Franz Courtens, Emile Claus et Baertsoen, fort connus à Paris, et tous trois sociétaires du Champ-de-Mars. M. Baertsoen le premier a songé à reproduire les émouvants « paysages de pierres » des villes mortes de Flandre; ses béguinages, où circulent, effacées et tristes, des femmes vêtues de l'ample manteau gothique, conservent le charme saisissant de la réalité. Il a peint avec la même vérité les mornes canaux de Gand et de Bruges et nous a fait voir l'Escaut, — le fleuve flamand — à toutes les heures du jour, tantôt voilé de brumes crépusculaires, tantôt éclatant de lumière rose, à l'aube des journées printanières. M. Rodolphe Wystman, qui a bien voulu nous dessiner le charmant en-tête de cet article, reproduit volontiers les plaines brabançonnes coupées de longues files de peupliers et sait rendre, mieux que personne, la transparence bleuâtre des atmosphères matinales. Dans ces derniers temps, M. Wystman nous a présenté quelques études de cathédrales qui ne ressemblent ni à celles du vieux

Neefs, ni à celles de Claude Monet, et n'en sont pas moins fort belles. Mme Wystman est un peintre de fleurs très estimé ; abandonnant les « bouquets » et les « gerbes », elle nous conduit devant les champs de coquelicots, de bleuets, de pâquerettes qui encadrent d'une bordure magnifique les petits villages flamands et wallons.

M. Van Rysselberghe a trouvé ses meilleures inspirations dans les deux Flandres et j'ai souvenance d'un vieux canal reflétant dans ses eaux bleues une double rangée d'arbres séculaires, d'une étonnante beauté poétique. Artiste « protéiforme », M. Van Rysselberghe s'est essayé dans les domaines les plus divers et on l'admire autant comme portraitiste, aquarelliste, aquafortiste et « ornemaniste », — que comme peintre de paysage. Il convient de mentionner à part M. Heymans, — le peintre de la Campine et des polders, — dont les œuvres, collectionnées jalousement par un amateur bruxellois sont fort peu connues. Ses derniers tableaux sont d'un impressionnisme extraordinairement subtil ; Turner et Corot n'ont pas mieux connu les principes colorants de la lumière, ni mieux « enveloppé » la nature qu'ils représentaient. Enfin MM. Rosseels, Gilsoul, Coppens, Binjé, Verheyden, Baron, Ermel, Verstraeten, Asselberghs, Willaert, van Leemputten, Buysse, Ottevaere, Mlle Beernaert achèvent tous l'œuvre commencée il y a quelque trente ans par Hippolyte Boulenger et témoignent, par leurs œuvres robustes et vivantes, de l'existence d'une brillante école de paysagistes, assurée de très belles destinées. D'autres noms encore sont à citer : le jeune portraitiste Evenepoel déjà remarqué à Paris ; Henri de Groux, qui a exposé récemment de superbes pastels ;



COIN DE BÉGUINAGE
Dessin original de BAERTSOEN.

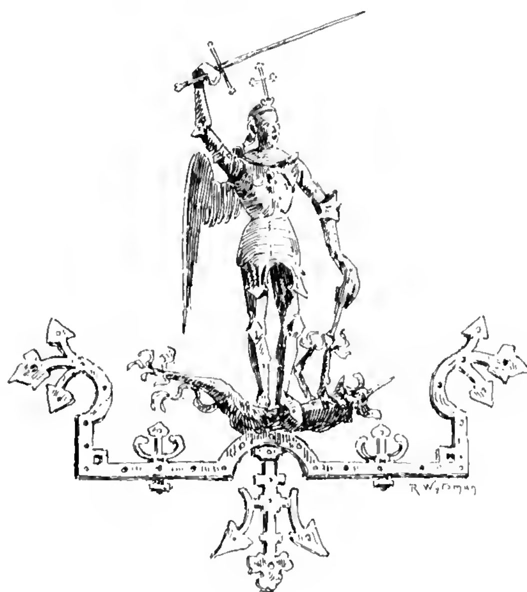
Laermans, peintre étrange qui arrive à l'émotion dramatique avec des moyens de caricaturiste; Dierkx, Cogen, Abry, Farasyn, Mott, — dont on connaît l'étude *Auto-psychique*, entrée au Luxembourg — de Burlet, tous habitués des Champs-Elysées. Puis parmi les derniers venus Leempoels, le peintre de l'*Amitié*, Hanotiaux, de Gouve de Nunck, Ensor, Delville, Levêque, Ganz, etc., qui ne s'écartent pas de l'excellente voie où s'est engagé l'art belge. Les dessinateurs Knoppf et Rops sont moins sensibles à la beauté du sol natal; le premier, très influencé par les préraphaélites, apporte dans toutes ses œuvres la marque de l'idéalisme anglais. Le second, qui dessine comme Roger van der Weyden, van Orley et Breughel le Vieux, c'est-à-dire merveilleusement, est le continuateur des démonographes du XVI[e] siècle. Son art est très souvent flamand d'esprit, et certaines de ses estampes font songer aux compositions étranges de Jérôme Bosch, le plus libre de tous les anciens « satanistes ».

La Belgique, après avoir été longtemps tributaire de la France pour la statuaire, possède à présent des sculpteurs vraiment originaux. J'ai déjà nommé parmi les peintres, M. Meunier à qui la jeune génération doit de si puissants enseignements; ses bronzes — le *Puddleur*, l'*Abatteur*, l'*Ancêtre*, ne sont pas moins émouvants que ses tableaux. A côté de lui MM. Jef Lambeaux, — le Jordaens de la statuaire, — de Lalaing, peintre également de grand talent, De Vigne, Dubois, Samuel, van der Stappen, Vinçotte, Lagaë, G. Minne, mériteraient mieux que la simple mention de leur nom. L'architecture et les arts décoratifs subissent également une évolution des plus heureuses; les premiers après les Anglais, les Belges ont compris combien il était nécessaire de donner une nouvelle vie aux industries artistiques si négligées dans la première moitié de ce siècle. Les Horta, les Serrurier-Bovy, les van de Velde, les van Rysselberghe, les Lemmen, les Wytsman, les Donnay, les Finch, les de Rudder, etc., ont apporté après les William Morris et les Walter Crane, leur part de découvertes dans le domaine des *arts mineurs*.

Ce n'est point sans raison, on le voit, que nous parlions d'une renaissance générale des Beaux-Arts en Belgique. Une grande peinture décorative de M. de Lalaing, placée dans l'escalier d'honneur de l'hôtel de ville de Bruxelles, glorifie admirablement cette grandeur artistique que le pays de Rubens reconquiert en ce moment. Un beffroi s'élève symbolisant l'antique commune; il a grandi malgré les fléaux abattus sur la ville, et le campanile altier

hérissé d'oriflammes claquant au vent, resplendit dans une magnifique aurore de vie et de liberté. La peinture de M. de Lalaing annonçait un art nouveau rattaché néanmoins aux traditions populaires; elle synthétise aussi à nos yeux ce mouvement intellectuel et artistique qui se produit chez les Belges et qui s'accentue de jour en jour, en dépit des querelles intestines et des tourmentes sociales.

H. FIERENS-GEVAERT.





LES SALONS DE 1897

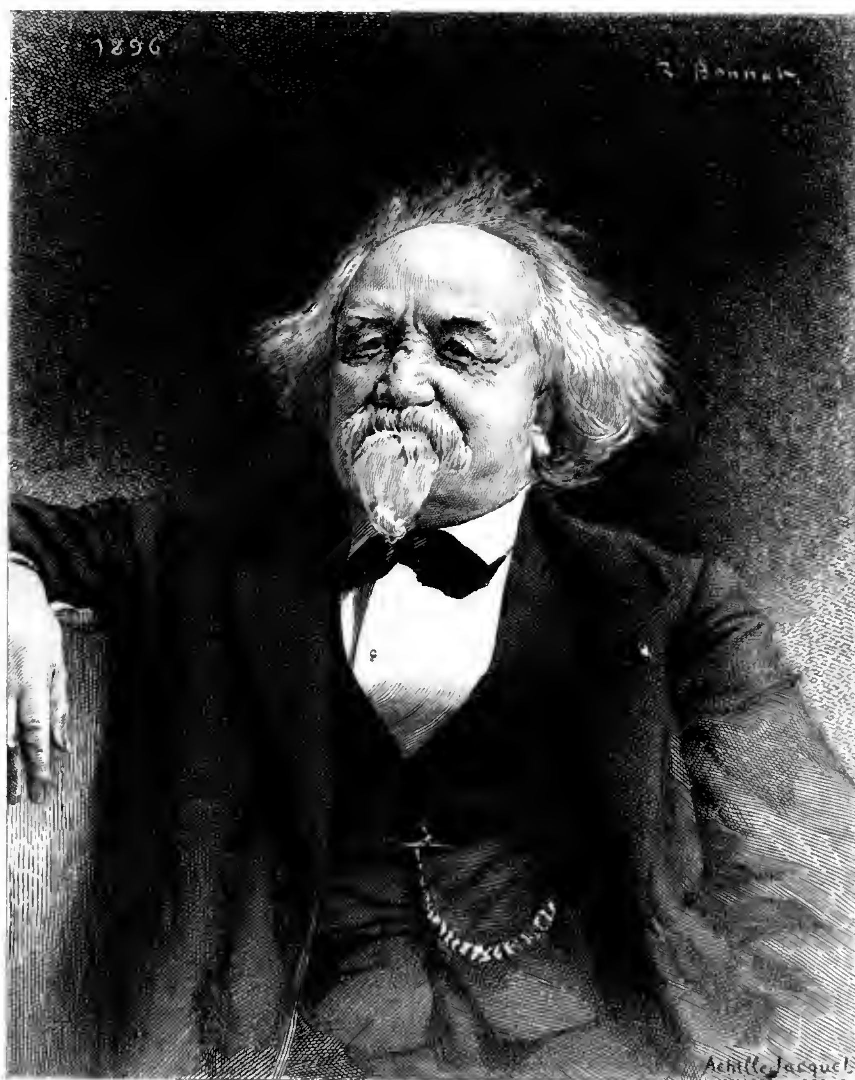
(FIN)

LA PEINTURE

LE PORTRAIT. — LE PAYSAGE. — LE GENRE

La mode peut être à telle ou telle école ; il n'y a pas de mode pour le portrait, qui contient toujours une parcelle d'humanité, pour peu que l'artiste ait su se placer franchement en face de son modèle ; le portraitiste, qu'il s'en tienne au caractère de l'individu ou qu'il atteigne à la marque distinctive de la race, fait œuvre d'historien pour les siècles à venir ; il n'est pas jusqu'au costume et aux attributs, jusqu'au milieu même dans lequel nous est montré chaque personnage, qui ne constituent d'innombrables éléments d'intérêt ; parfois, au contraire, c'est l'absolu isolement dans lequel est maintenue une figure ou bien l'extrême simplicité à laquelle le peintre s'est volontairement condamné qui rehaussent encore la puissance de l'œuvre. Voyez le succès que vient d'obtenir l'exposition rétrospective ouverte au quai Malaquais, dont M. le comte Henry de Chennevières rendait compte, à cette place, il y a un mois. Ce n'est pas seulement pour contempler d'admirables figures de femmes et d'enfants que le public s'y pressait en foule ; on aimait à y voir ce qui fut la femme et l'enfant d'autrefois ; l'homme a la curiosité de se retrouver dans le passé, ignorant qu'il est de ce qu'il sera dans l'avenir.

Cette recherche consciencieuse de la vérité humaine est une des supériorités incontestables de notre école ; c'est à elle que l'art français a dû de traverser les siècles, en renouvelant sans cesse sa vitalité, en puisant toujours de



JOSEPH BERTRAND

Revue de l'Art ancien et moderne

nouvelles forces dans l'étude directe de la nature. Et disons-le tout de suite, il suffit d'une rapide promenade au travers de nos Salons si encombrés de nullités vides ou prétentieuses pour constater que le bel art du portrait, notre art national au premier chef, fait avant tout de logique et de bon sens, n'est pas près de péricliter chez nous. A côté des maîtres, toujours fidèles à leur poste de combat, nous trouvons toute une génération nouvelle, riche de sève et

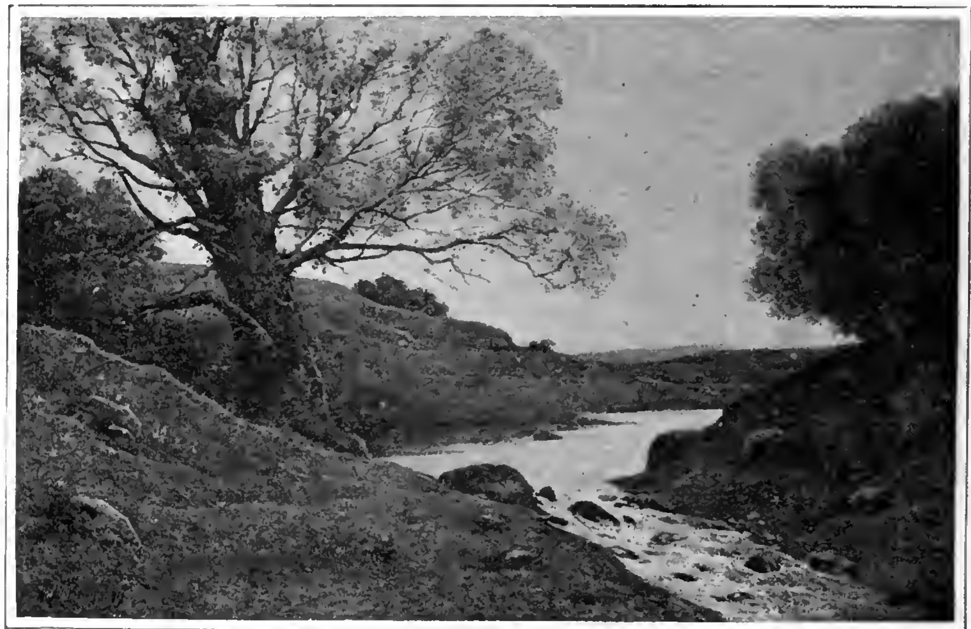


LA GRAND'MÈRE
Tableau de MEUNIER.

d'ambition, que cette constante obligation de revenir à l'étude directe de la figure humaine ramène forcément dans la droite voie, à qui elle épargne bien des incertitudes, qu'elle sauvera de bien des erreurs.

Parmi tant de portraits qui s'imposent à notre attention, il en est un que nous avons le devoir de mentionner avant tout autre, c'est celui de M. Joseph Bertrand, par M. Bonnat, dont la *Revue* publie une reproduction destinée à faire époque dans l'histoire de la gravure à la fin du XIXe siècle. Une telle

œuvre suffirait à excuser toutes les imperfections d'un Salon. Ah ! nous sommes loin ici des Ibséniens et des Préaraphaélisants ! Après toutes ces représentations des hommes marquants de l'époque auxquelles M. Bonnat a attaché son nom, il semble que cet extraordinaire portrait du grand savant consacre comme un effort supérieur, un pas de plus vers l'absolue perfection. Tels furent le Sieyès de David, le Talleyrand de Gérard, le Guizot de Delaroche,



SOLITUDE

Tableau de HARPIGNIES. (*Appartient à MM. Arnold et Tripp.*)

le Bertin d'Ingres, récemment entré au Louvre ; ce n'est plus seulement un portrait personnel que nous avons devant les yeux, ce n'est plus la traduction d'une physionomie individuelle, c'est, en une seule figure, toute une époque, toute une classe ; tout concourt ici à grouper sur un type donné les qualités exceptionnelles de finesse avisée, de profonde intelligence, et aussi d'autorité, qui font de ce grand savant *le savant*, l'académicien, l'homme du tiers devenu maître du monde.

Regardez la merveilleuse gravure du maître Achille Jacquet, digne en tous points de l'original ; jamais l'âme humaine a-t-elle été serrée de plus près dans

ce qu'elle peut avoir d'intime et de personnel ? Et peut-on imaginer plus absolue simplicité de moyens pour atteindre à plus saisissant effet ? Tout le monde l'a dit avant nous, mais nous avons la joie à le répéter devant ce chef-d'œuvre débordant de vie intérieure : c'est plus qu'un homme que nous admirons, c'est la science française !

On trouvera, à la première page de la *Revue*, un autre portrait de M. Bonnat, qui n'avait figuré à aucun Salon, mais qui était bien connu des intimes du duc d'Aumale ; c'est celui que le Prince préférait, entre tous ceux pour lesquels il avait posé.



GLAUKÉ ET THALÉIA

Dessin d'A. LAURENS d'après son tableau.

Cette autre admirable peinture, qui date déjà de quelques années, nous amène tout naturellement à celle de M. Benjamin Constant devant laquelle s'arrête la foule des visiteurs au palais des Champs-Élysées. On eût dit que la *Revue*, en se pressant de publier, le mois dernier, la reproduction de cette toile magistrale, si finement interprétée par M. Charles Baude, avait eu comme un inconscient pressentiment de la fin prochaine du Prince, ami des arts et des artistes, auquel elle eût tenu à adresser un dernier hommage. Ne semble-t-il pas, du reste, que l'artiste ait obéi, lui aussi, à quelque secrète impulsion, en plaçant son illustre modèle au milieu de ce parc de Chantilly auquel sa mémoire restera à jamais attachée, en choisissant pour encadrer sa figure fatiguée et déjà demi-terrassée par le mal les feuillages jaunissants de la saison qui s'achève ?

Ici le parti est inverse de celui qu'avait adopté M. Bonnat dans son portrait

de M. Joseph Bertrand; le peintre a évité d'isoler son modèle, il a préféré le représenter chez lui, dans ce parc où il aimait à se promener et à deviser; il s'est rappelé, à propos du duc d'Aumale, certains entourages du xviii[e] siècle anglais, dans lesquels Reynolds plaçait ses princes ou ses ladies, il a trouvé, comme sans s'en douter, l'allégorie du bel automne finissant, les lointaines échappées du parc que le soleil dore. Et la fatalité a voulu que le tableau qui devait simplement prendre sa place dans la galerie de Chantilly devînt la pièce historique et légendaire!

L'émotion ressentie devant l'image du regretté prince ne doit pas nous laisser oublier une autre manifestation du talent si souple et si personnel de M. Benjamin Constant: après avoir évoqué le nom de Reynolds, il revient à notre vie de chaque jour, dans le portrait de M. Chauchard. Ici c'est l'importance d'une aristocratie nouvelle, celle du travail et de la richesse, qui s'affirme avec certitude, mise en regard de l'autre; c'est non moins l'habile façon de dire, sous la redingote noire, l'homme colossalement riche, le Parisien sûr de lui, et aussi la bonté avisée que révèle la tranquille confiance de toute la physionomie. En deux œuvres si différentes l'une de l'autre, M. Benjamin Constant aura transcrit pour la postérité la chronique d'une époque, l'histoire de deux classes, comme jadis Rigaud peignant Louis XIV en ses hermines et Samuel Bernard au milieu de ses tentures de soie.

Le portrait de S. M. l'Empereur Nicolas II, par M. Edelfelt est d'une ressemblance tout autrement banale; le tzar est représenté debout, en uniforme, avec un grand cordon bleu au travers de la poitrine; derrière lui, une lourde draperie d'un vert foncé sur laquelle se détachent le vert plus clair du costume et le luisant des grandes bottes noires; dans le fond, une fenêtre ouverte envoie les reflets d'une lumière dorée qui se marie agréablement avec le bleu du large ruban et complète la symphonie en vert. Œuvre estimable, en somme, et d'un habile arrangement, mais où ne transparaissent assez ni l'âme du modèle, ni celle de l'artiste: le cartouche porterait le nom d'un officier quelconque, que personne ne songerait à s'en étonner.

Avec M. Roll nous revenons à la peinture vigoureuse; c'est encore un des puissants du jour que son *M. Rochefort*, avec ses cheveux en coup de vent, son allure décidée, son regard d'acier; ce n'est pas l'amateur d'art ni le causeur spirituel qu'a cherché à représenter M. Roll, mais bien le terrible rédacteur en chef de l'*Intransigeant*. Gare au Ministère!

Autre portrait vigoureux de Pierre Laurens, par Jean-Paul Laurens, le fils par le père ; là encore on peut dire qu'il y a toute une race ! Plus loin, c'est M. Humbert qui nous montre son fils, en costume d'escrimeur fièrement campé. Et puisque nous en sommes aux portraits des enfants par les pères, arrêtons-nous devant la belle exposition de M. Carolus Duran ; le portrait de



Les matines a la Grande-Chartreuse
Tableau de Théobald Chartran. (*D'après la photographie de Clément, Braun et Cie.*)

son fils, en cuirassier, est une véritable œuvre de maîtrise : voilà de la peinture solide et de bon aloi ! Plus loin, c'est la délicieuse Mme Georges Feydeau, avec ses deux babies ; enfants et petits enfants ont porté bonheur à l'artiste, qui expose, cette année, des paysages d'une superbe facture, esquisses improvisées avec une sorte de furia, solidement construites et grassement peintes.

Nous sommes au Champ-de-Mars : c'est ici surtout que sévit la manière et

qu'on a le culte de la pose apprêtée. Il faut avoir vu les extravagances de quelques artistes à la mode pour se faire une idée des aberrations auxquelles des hommes heureusement doués peuvent être entraînés par le besoin du succès quand même et l'habitude de la réclame à outrance. Ici, ce sont les figures extraordinaires que M. Boldini a le talent d'allonger comme on fait filer du macaroni ; il a, entre autres, un portrait de poète regardant sa canne,



Un village dans l'Aurès

Dessin original de Montenard, d'après son tableau.

drôlement assis, mal équilibré, qui fait la joie des visiteurs du dimanche, et aussi un peu, sans doute, celle des habitués de la semaine. Là, c'est M. La Gandara, qui, en peignant des portraits de femmes, s'est rappelé qu'on nomme mannequins, chez les couturières, certaines grandes filles élancées dont la profession consiste à essayer et à faire valoir les toilettes de la maison ; avec cette différence, qu'il n'y a pas de corps sous tous les ajustements du peintre ! Élégance facile et déconcertante, qui se préoccupe de souplesse et d'éclat, mais qui n'a jamais songé que ses modèles étaient des personnages vivants !

C'est un regret pour nous d'associer à nos critiques le nom de M. Helleu, qui possède un talent réel et pourrait prendre un rang sérieux, s'il sacrifiait

moins à ce que la mode a de plus passager. Mais que dire de M. Besnard, cet ancien prix de Rome, nourri aux fortes études, qui a peint quelquefois des morceaux superbes, et s'amuse, chaque année, à couper la queue de son chien ? Les camarades l'admirent, c'est entendu, les esthètes le vantent ; on le prône, on l'étourdit. Et puis ensuite ? quelle œuvre reste-t-il de tout cela, quel beau portrait, quelle composition digne de ce nom ? Sans doute, il est aisé de se moquer du public, et ils sont quelques-uns depuis quelques années qui ne s'en privent guère. Mais tout a un terme, et ce public patient prendra sa



SAUVETAGE EN MER

Tableau de TATTEGRAIN.

revanche. Elle est peut-être plus proche qu'on ne l'imagine dans certains cénacles. Déjà l'évolution se produit en littérature : on est revenu à Lamartine, on a cessé de prendre au sérieux les vers qui ne se distinguent que par le mépris de la versification et la recherche de l'hiatus ; au théâtre, dans le roman, dans la musique, même retour vers la tradition, vers ce qui est français. De même, en art, une heure viendra, et ne tardera pas à venir, où la facilité ne suffira pas, où l'excentricité sera partout nommée de son vrai nom. Il sera trop tard alors, pour ceux qui en auront perdu l'habitude, de se remettre à dessiner et à regarder la nature !

C'est l'occasion de nommer ici M. Jacques Blanche, qui avait paru quel-

quefois incertain dans son allure, et semble aujourd'hui fixé sur la voie à suivre : les Anglais l'avaient troublé ; il devient lui-même, et s'affirme, cette année, dans plusieurs toiles, notamment dans un groupe d'intérieur familial, d'une composition à la fois simple et charmante, qui contient des figures excellentes de tous points. Ne quittons pas le Champ-de-Mars sans signaler les portraits de Mlle Breslau, d'un art franc et sincère, ceux de M. Ménard, d'une facture solide ; de M. Rondel, pris sur le vif ; de M. Louis Picard, qui nous donne une tête bien fine et bien expressive de M. Dagnan-Bouveret ; du sage M. Rixens, et de M. Desboutins, qui s'est représenté lui-même, avec toute sa conscience de graveur ; le triptyque de M. Aman Jean, qui s'imagine sans doute avoir fait du Botticelli parce qu'il a caché sous des bandeaux plats les oreilles de ses tristes héroïnes, préalablement verdies dans une mare ; enfin, le groupe que M. Leempoels intitule *Amitié*, et dans lequel il nous montre, assis l'un près de l'autre, deux braves flamands, peints avec une recherche infinie du détail, dont les mains s'étreignent, et dont les faces ont l'immobilité morne de figures d'un van Eyck ou d'un Memling agrandi.

Au palais de l'Industrie, nous trouverions aussi nombre de femmes aux cheveux lissés et aux oreilles absentes : il nous suffira d'avoir cité le *Silence* de M. Henri Martin, figure tellement enveloppée de voiles noirs qu'il est logique qu'on ne l'entende guère ; nous avons hâte d'achever cette revue des portraits par quelques œuvres de marque.

C'est M. Machard, c'est M. Gabriel Ferrier, avec un portrait de M. Jules Cambon, le gouverneur général de l'Algérie, dont le fin regard et le sourire quelque peu ironique sont merveilleusement rendus ; puis, c'est M. Jules Lefebvre, représentant, cette année, des élégances mondaines, avec un beau portrait de femme dans lequel se jouent les blancs des tulles, des satins et de la soie, et un comte de Castellane en pied, dans une grande pelisse de fourrure. De ces œuvres, d'allure magistrale, nous rapprocherons tout naturellement un autre superbe portrait de femme, également en blanc, par M. Paul Dubois, toujours simple et égal à lui-même dans l'absolue perfection ; puis nous saluerons au passage deux exquises figures de jeunes filles, l'une aux tresses blondes, l'autre à l'opulente chevelure noire, toutes deux peintes dans cette belle pâte coulante, d'une blancheur nacrée, dont M. Henner a le secret, rehaussée d'un de ces rouges ou de ces bleus qui ne sont qu'à lui.

Et notre dernière station sera pour une tête de femme, signée du maître Hébert, qui ne figure pas au livret, mais qu'on nous a dit avoir été peinte *con amore*. Il suffit de la voir pour n'avoir pas de doute ; jamais création plus poétique et plus réelle à la fois ne sortit du pinceau du vieux maître, éternellement jeune et égal à lui-même ; rien de délicieux et d'attirant comme ce visage où la grâce et la bonté ont marqué leur empreinte, dont les lignes régulières se détachent avec une infinie douceur sur un de ces fonds de verdure chers à l'artiste ; l'œuvre est une œuvre de musée.



Portrait de M. André H.

Tableau de Ferdinand Humbert.

La médaille d'honneur est allée au paysage ; elle est venue saluer dans sa verte vieillesse un des hommes qui ont le plus dignement honoré l'art français, M. Harpignies. La consécration était attendue : elle n'a surpris ni troublé ceux mêmes à qui de nombreuses sympathies pouvaient permettre une espérance personnelle ; tous se sont inclinés. La récompense, en effet, touche un des plus parfaits poètes qui soient, un chantre ému et discret des bois et de leurs solitudes ; sans souci du succès prochain, simple amoureux de la nature, M. Harpignies a consacré sa vie à fixer les multiples aspects de sa terre natale ; il l'a dite, sombre ou ensoleillée, printanière ou automnale, pauvre ou opulente, sans autre préoccupation que sa jouissance à lui et son ardent désir de la vérité. Ils sont ainsi quelques-uns, paysagistes de France, aimant à fixer les belles impressions d'un instant, les synthèses vigoureuses, sensibles à la mélancolique comme à la joyeuse musique des larges horizons.

Comment ne pas nommer, auprès de M. Harpignies, le maître Français, qui fut son compagnon de luttes, et que la mort vient de prendre à l'heure où

nous achevons ce compte rendu, et M. Emile Michel, avec sa puissante *Lisière de forêt*, et l'exquis M. Cazin, et M. Pointelin, épris surtout des soirs tardifs, des bruits des angelus et de la poétique indécision des choses ? Rien, chez ces apôtres du silence et des aubes, qui rappelle le défunt passage historique, où la nature n'intervenait qu'arrangée en décor, parée et habillée pour recevoir l'homme.

La place nous manquerait pour tenter seulement l'énumération des artistes qui, à la suite des maîtres, ont aimé les champs et les bois. N'oublions pas que les deux Salons contiennent plus de 3.000 tableaux. Ils sont trop ! Le but de cette revue ne peut être que de signaler les œuvres marquantes, de montrer les tendances.



LA CUISINE
Tableau de BERGERET.

Impossible cependant de quitter le paysage sans dire un mot de la *Moisson des œillettes*, de M. Jules Breton, qui jamais plus brillamment n'affirma sa maîtrise. C'est aussi bien dans la peinture d'histoire qu'on eût pu ranger ce tableau où les champs sont rendus avec tout ce que l'exacte vérité peut renfermer de poésie, où chacune des moissonneuses constitue une figure exquise, où surtout on ne peut se lasser d'admirer, en même temps que la justesse des plans et des silhouettes, la légèreté de l'atmosphère ambiante ; il s'en dégage on ne sait quel charme délicieux et pénétrant. Et quelle douceur dans les reflets violets et rougeâtres qui se jouent si finement sur les gens et les choses, donnant à toute la scène une enveloppe d'une rare unité ! Rien de brutal dans cette vérité de la nature où tout est estompé et délicat. Voilà l'œuvre à laquelle il faudra désormais renvoyer M. Besnard et tous les apôtres des violets aveuglants !

A côté de M. Jules Breton, M. Lhermitte est bien pâle, cette année ; la



Sous l'Averse

Tableau de Outin.

rudesse n'est pas de la force, et des figures bien campées ne suffisent pas à pallier des défaillances de dessin.

Nous voici arrivés aux tableaux de genre, dont beaucoup auraient également pu prendre place dans la peinture d'histoire, M. Albert Laurens, avec ses captivantes *Sirènes* dans leur grotte d'azur aux murailles d'émeraude, qu'eût chantées Pierre Loti; M. Roybet, avec ses puissantes évocations à la Frantz Hals; M. Chartran, avec ses *Matines à la Grande-Chartreuse;* M. Fantin-Latour, avec sa *Nuit* d'une poésie si discrète et si pure; M. Checa, avec son *Rapt* d'un effet si saisissant; M. Struijs, avec sa *Consolation des affligés*, si impressionnante; M. Buland, avec sa famille *Devant les reliques;* M. Muenier, avec sa *Grand'mère;* M. Tattegrain, avec son *Sauvetage en mer*, qu'on ne peut regarder sans frémir d'épouvante. Mais nous le disions tout à l'heure, ils sont trop, avec les choses de la mer et celles de la terre, avec les scènes d'intérieur, et les vues d'Orient, et les danses espagnoles, natures vivantes et natures mortes, kaléidoscope multicolore et étourdissant à la fin. Si nous n'avons pu mentionner tout ce qui eût mérité d'être noté, nous nous sommes efforcé, du moins, de signaler, à côté des œuvres des maîtres, tout ce qui semblait dénoter un effort intéressant et nouveau.

LA SCULPTURE

LE CHAMP-DE-MARS

Une œuvre est saillante entre toutes au Salon du Champ-de-Mars : le *Victor Hugo* de M. Rodin. Quelle qu'en soit la valeur propre, des voix enthousiastes et retentissantes ont fait autour d'elle un fracas si triomphal, qu'on est contraint de s'en occuper d'abord, même si l'on pense que ce fut beaucoup de bruit pour peu de chose.

Certes, M. Rodin est né sculpteur. Maints artistes, qui furent célèbres, ou le sont aujourd'hui, et de qui l'on a d'excellentes statues, ne portent pas l'empreinte de cette prédestination impérieuse. Leur mérite éminent paraît dû surtout à des facultés générales, intelligence, ordre, goût ou bien observation, que peut-être ils eussent appliquées avec un succès égal à des objets

différents : la peinture, ou les lettres, ou même les fonctions publiques. M. Rodin est sculpteur essentiellement, naturellement, comme involontairement. Il a le sens et l'instinct de la forme sculpturale, ainsi que le poète antique avait l'instinct et le sens du rythme verbal : tandis que chez l'un « le langage prenait de lui-même la cadence et le nombre, et que toute parole était vers », devant l'autre la matière semble spontanément se masser selon une loi plastique; et tout morceau qu'il pétrit est *de la sculpture*. Jamais art ne procéda moins de la raison raisonnante, et ne se révéla plus immédiatement issu d'une inspiration puissante et obscure, que celui d'un tel statuaire. On croirait que ses mains ne sont pas de simples instruments à modeler ou à ciseler, mais que ce sont elles-mêmes qui inventent et qui conçoivent. Il est certaines de ses œuvres desquelles on imagine qu'on jouirait par le contact plus que par le regard, et que Michel-Ange aveugle les eût palpées voluptueusement... Si mal que j'aie su dire ce qui constitue, à mon gré, la qualité distinctive de M. Rodin, sans doute on entrevoit maintenant en quoi il m'apparaît admirable et singulier.



Monument élevé a la mémoire des soldats français a Madagascar.
(Pour être érigé à Tananarive.)
Par M. Ernest Barrias.

Par malheur, une si rare qualité ne va pas en lui sans défauts. Il se peut qu'on ne doive pas trop priser ces facultés générales auxquelles il était fait allusion tout à l'heure; mais ce sont elles pourtant qui permettent de construire un ouvrage, d'assembler des parties et de lier des pensées. Si l'on s'aperçoit que la raison raisonnante est absente des créations de M. Rodin, ce n'est pas seulement à leur aspect de forte spontanéité : c'est aussi à ce fait, qu'elles consistent à l'ordinaire en fragments épars, dont la réunion est manifestement pour l'auteur une tâche malaisée et presque accablante. Il serait vain d'insister

ici sur ses grandes entreprises demeurées en souffrance : nul n'ignore la *Porte* fameuse, commencée depuis vingt ans, et dont la composition n'est pas encore fixée ; chacun sait les aventures de *Balzac ;* et l'on se demanda longtemps si les *Bourgeois de Calais* parviendraient à se ranger sur leur piédestal. Cette inhabileté à coordonner et à finir se trahit jusqu'en des travaux plus restreints. On ne voit point que M. Rodin vienne fréquemment à bout d'une statue; il se contente, de plus en plus volontiers, d'exécuter çà et là des morceaux, et laisse à l'état brut la masse presque entière de la pierre ou du plâtre; il va même, poussant à la manie une infirmité, jusqu'à ménager diligemment des trous ou des excroissances au milieu des surfaces modelées. S'il termine quelques pièces, ce sont de préférence des statuettes : par le plus ironique retour du sort, ce robuste ouvrier, propre à tailler en plein bloc des images épiques, fait souvent devant nous la figure à peu près d'un orfèvre. Et c'est alors un orfèvre qui manque de simplicité, car les moindres de ces petites choses sont embarrassées de titres formidables et mystérieux et gonflées de poésies infinies. L'allégorie est partout, tantôt étrange, tantôt indigente avec de grands airs, jolie à l'occasion, ambitieuse et ténébreuse presque toujours. M. Rodin ne peut rien nous dire sans y mettre des symboles ; et maintes fois, pour exprimer les rêveries confuses et bizarres qui hantent son imagination, il invente des lignes disloquées, renversées, contournées et mouvantes à l'excès. En tout cela il n'est pas seul coupable : il faut accuser aussi la fortune maligne qui lui infligea de funestes amis. Par des affinités multiples, par ses plus douteuses qualités, par le vaste et l'indécis de son esprit, par sa complaisance au symbole, par le goût qu'il a pour l'inachevé, parce qu'il est de ceux « qui considèrent la clarté comme une grâce secondaire », il se trouve allié à une foule de personnes aux idées troubles et au jugement brouillé : il est en possession de satisfaire et de flatter ce qu'il y a de plus faux, de plus vague et de plus puéril dans l'esthétique de ce temps, de plus décomposé, de plus faisandé et de plus pourri dans notre cerveau; tout ce qui s'est glissé dans le génie français, de belge, de valaque, de barbare et d'étranger. Les gens de lettres selon les plus récentes formules, et ceux qui n'ont que des opinions neuves, et ceux qui font métier de découvrir les grands hommes, admirent M. Rodin. Mais, comme ils seraient en nombreuse compagnie, pour décourager la concurrence, ils ont imaginé de l'admirer tout entier, sans mesure ni merci, avec éclat, intolérance et menace. La réserve

la plus légère est à leurs yeux blasphématoire, et les fautes les plus insolentes du maître doivent passer pour des merveilles. Il faut adorer indistinctement, éperdument, « comme une bête », si l'on ne veut être comblé par eux d'opprobre et d'anathème. Ils confessent leur religion furieuse et étroite de



L'Homme de l'age de la pierre
(Bas-relief destiné au Muséum. Par M. E. Frémiet.)

fanatiques avec une supériorité chagrine et un âcre pédantisme. Ces prophètes hargneux ne semblent pas tant souhaiter le triomphe de leur dieu, que de le confisquer à leur seul usage; ils font la garde autour de l'autel, d'où leur dévotion rogue, leurs convulsions délirantes, leur hurlement monotone et continu éloignent les cœurs paisibles et les âmes de bonne foi. S'ils ont rêvé de diffamer M. Rodin près des honnêtes gens, il faut convenir qu'ils s'y prennent à merveille. Mais ils font pis encore : ils le sollicitent de se

diffamer lui-même. Ils le nourrissent de mauvaises lettres, de poésie chimérique et d'enfantillages sibyllins. Ils lui insinuent on ne sait quelle affectation de raffinement équivoque et d'innocente perversité. Ils lui affirment agressivement que ses plus malsains défauts sont des beautés certaines. Ils l'exhortent aux contorsions; ils lui communiquent un air de solennité prétentieuse; ils le dissuadent d'achever et de conclure. Peut-être M. Rodin est-il le plus modeste et le plus ingénu des hommes; mais pour garder une vue claire et juste dans ce tourbillon d'enthousiasmes extravagants, il lui faudrait une vertu surhumaine. S'il persévère avec trop d'indulgence dans des erreurs coutumières, ses compromettants apôtres en sont responsables plus qu'à moitié.

Cette année, ils nous ont fait connaître à l'avance que le *Victor Hugo* était de tout point sublime : la seule posture à prendre devant lui était celle de l'extase agenouillée; quiconque éprouverait un doute, discuterait un détail, quiconque surtout estimerait que ce n'est qu'une ébauche se classerait irrémédiablement parmi le troupeau des pauvres d'esprit. Il n'importe guère, voici l'œuvre. Victor Hugo nu est assis sur une roche, contre la mer. Il tend une main vers les flots; l'autre, courbée en conque près de l'oreille, lui transmet les paroles que murmure une vague figure accroupie. Derrière lui une autre figure se tient debout. L'aspect général, nuageux, violent et confus, est celui d'un travail à peine commencé. Ce plâtre tumultueux et chaotique ne se laisse pas comprendre au premier coup d'œil. Lorsqu'on le contemple longuement, il semble bien que l'attitude du poète a de la grandeur, surtout la pose de la jambe gauche fortement arquée ; que la tête et plus encore la poitrine puissante et pesante, poitrine de vieillard héroïque, pourront être belles un jour. Mais c'est tout ce qu'on discerne ; et l'ensemble ne se tient pas. Le bras étendu est de telle dimension, qu'abaissé il toucherait la cheville ; il est trop long pour la jambe, et la jambe elle-même, comparée au torse, accuse une disproportion plus éclatante encore : la distance de l'aisselle à la hanche n'est guère que le tiers de la cuisse. Cette série de faux rapports multipliés l'un par l'autre déconcerte le regard à un degré invraisemblable. On est tout prêt à croire que le statuaire est fort capable de redresser plus tard des torts aussi manifestes. Mais mieux eût valu les redresser sans plus attendre. Du moins l'équilibre qui manque au personnage principal existe-t-il dans la structure du groupe ? La figure qui parle à l'oreille du poète est, dit-on,

admirable et saisissante. Je ne vois aucune raison pour qu'elle ne le soit dans l'avenir; mais je n'en vois non plus aucune pour qu'elle le soit ; elle est, pour le moment, parfaitement informe. Quant à la femme debout, de qui la silhouette est plus tourmentée que de raison, il est également impossible de découvrir quelle est l'idée poétique qu'elle représente, et quel rôle elle joue dans la composition plastique. Elle est placée en arrière comme au hasard, et à demi cachée : elle disparaîtrait, qu'elle ne laisserait aucun vide. Ajoutez que partout des bosses et des nœuds superflus soulèvent le plâtre, et que dans le fond s'ouvre une large crevasse : c'est l'artifice habituel à M. Rodin. Pour qui l'a étudié sans passion, ce *Victor Hugo* rassemble donc la plupart des défauts de son auteur, et quelques-unes de ses qualités seulement. Et, sans doute, il serait inique de le juger sur son ébauche; mais alors à quoi lui servait de publier prématurément une œuvre incertaine? — Il expose avec son groupe colossal plusieurs petits marbres, dont le travail extraordinairement impersonnel et lisse ferait croire que, même pour ces légers ouvrages, le sculpteur s'en rapporte aux praticiens. L'un d'eux, dénommé : *Le Songe de la Vie*, se compose d'une colonne torse, autour de laquelle flottent des nuages; çà et là, quelques figurines; au sommet, une tête de grandeur naturelle. Par la pensée et le rendu c'est le plus curieux exemple de mauvais goût laborieux et tarabiscoté : cela semble une grande pomme de canne allégorique. Enfin, M. Rodin nous offre, sous le titre énigmatique : *La Cariatide tombée porte sa pierre* (*pierre de France*), une statue de femme accroupie. Selon le rite accoutumé, la plus grande part de l'œuvre est un bloc fruste : le dos presque seul émerge de la gangue. Mais ce dos est un morceau extraordinaire, souple et fort, palpitant, et plus vivant que la vie. Voilà le vrai; voilà le meilleur du talent de M. Rodin. Et tout le reste est littérature.



PROJET DE MONUMENT A LA MÉMOIRE DE Mgr FREPPEL.

Maquette de Georges de CHEMELLIER.

M. Dalou fait contraste avec l'auteur du *Victor Hugo*. Il ne s'égare point dans les espaces ; la divagation le tente peu, et son esprit est sans brouillards. La plupart de ses œuvres ont un caractère de certitude aiguë et de précision impitoyable. Parfois l'aspect sculptural manque chez lui de puissance : telle de ses plus célèbres compositions, comme le *Mirabeau*, a trop l'apparence d'une peinture interprétée en relief. Il s'est plu souvent à créer des groupes où les figures nombreuses et les chairs opulentes ont quelque chose de flamand ; le *Triomphe de Silène*, l'important ouvrage dont M. Dalou expose cette année le bronze, est de ceux-là ; et le mouvement ni la fougue ne lui font défaut. Mais c'est une fougue qui se possède et un mouvement qui se limite. Et ce n'est point à Rubens que le *Triomphe de Silène* fait surtout songer, c'est pour son exécution définie et son allure générale, à ces « morceaux de réception » que nos sculpteurs du XVIII[e] siècle présentaient à l'Académie royale, et où ils s'attachaient à démontrer la sûreté d'une pratique sans défaillance. Il va de soi que M. Dalou, pourvu de ces qualités, est un portraitiste pénétrant et fidèle. Parmi les bustes qu'il a placés au Champ-de-Mars, il semble que les plus frappants soient son *Etude de paysan*, et le marbre où il a fixé avec une âpre finesse la ressemblance de M. Cresson, ancien bâtonnier de l'ordre des avocats.

Nul n'a pu oublier les impressions de beauté et de nouveauté ressenties il y a deux ans, lorsque parut le projet du *Monument aux Morts*, de M. Bartholomé. Voici que le statuaire nous montre, agrandi et taillé dans la pierre définitive, le soubassement de l'édifice funéraire. On s'en rappelle la saisissante et simple disposition : la voûte surbaissée du caveau, l'homme et la femme étendus, les mains unies, les visages tournés l'un vers l'autre ; le corps léger de l'enfant posé sur eux ; et l'ange de lumière à genoux, soulevant de ses reins et de ses bras ouverts la dalle de la tombe. L'œuvre nous revient plus éloquente encore. Elle a gardé la pureté de ses lignes, l'exquise qualité sculpturale de sa forme ; et, dans la matière austère et douce par laquelle elle s'exprime aujourd'hui, il semble qu'elle ait une noblesse plus émouvante que jamais, une tendresse plus profonde, plus de paix, et plus de piété.

L'effigie que M. de Saint-Marceaux a sculptée pour le tombeau d'Alexandre Dumas est familière aux lecteurs de la *Revue* par la belle eau-forte de M. Burney. L'écrivain dort du sommeil suprême, couché tout de son long, vêtu de

la robe qu'il aimait à porter lorsqu'il travaillait. La ressemblance est fidèle autant qu'il se peut souhaiter, et le travail du marbre est délicat à l'extrême.

Il est permis de penser que l'arrangement et la proportion de la couronne ne paraissent pas de tout point heureux ; mais on n'en saurait juger exac-



MONUMENT D'ALEXANDRE DUMAS FILS
(Aspect général.) M. BOUWENS, architecte.

tement que lorsque la statue de M. de Saint-Marceaux aura pris sa place dans le monument de granit, aux lignes sobres et pleines, œuvre de M. Bouwens van der Bojen.

Plusieurs bas-reliefs méritent qu'on en fasse une mention spéciale. C'est d'abord l'œuvre importante et curieuse de M. Charpentier, *les Boulangers*, habilement exécutée en briques de grès flammé par M. Emile Muller. Elle a nettement l'aspect d'une décoration architecturale et les jointures des briques, laissées très apparentes, accentuent ce caractère. Il s'ensuit qu'un tel bas

relief doit être modelé par plans larges et sommaires. C'est sans doute ce qu'a fait M. Charpentier ; mais on pourrait désirer qu'il eût procédé par simplifications encore plus décisives et telles qu'on les voit dans les ouvrages assyriens, qu'assurément il n'ignore pas. Quoi qu'il en soit, c'est là une tentative intéressante qui fait honneur à la fois au sculpteur et au céramiste. Un grand relief de M. Lambeaux, intitulé *La Séduction*, a de la force et de l'ampleur. M. Baffier en expose un autre, de proportions plus réduites : *Le Vin*, composition assez pittoresque, mais qui précisément a le défaut de n'être guère qu'un dessin traduit en sculpture.

Quelques bustes et figurines. Mlle Claudel montre un portrait de femme, traité avec une énergie qui touche à la dureté ; l'exécution des cheveux est étrange, et le torse sort d'une masse énorme et confuse de marbre à peine dégrossi qui constitue un accessoire fort encombrant. La même artiste a fait deux petits groupes, l'un de *Baigneuses* et l'autre de *Causeuses* nues ; ce dernier est taillé dans un bloc de jade. La forme de ces minuscules silhouettes manque vraiment de beauté, et le jade, ainsi employé, est une matière plastique tout à fait déplaisante. Le buste de *Débardeurs* ni les *Mineurs* de M. Constantin Meunier, ne comptent parmi les productions notables du statuaire flamand. Il faut louer une charmante image de jeune femme, de qui M. Fix Masseau a modelé le visage et les épaules avec une souple et subtile élégance, et passer sans insister devant un lourd *Vase* en marbre de M. Injalbert...

Voici sans doute close la liste des œuvres significatives qu'on peut voir au Champ-de-Mars. Des autres il est malaisé de rien dire ; car on ne saurait parler avec quelque intérêt d'ouvrages secondaires, que si par leur ensemble ils trahissent quelque mouvement général dans les esprits et dans l'art. Or, au Salon où l'on trouve côte à côte des *Odalisques* ou des *Pécheresses* de la facture la plus surannée, et une *Liberté à la fin du siècle* dont le symbolisme extraordinaire et l'exécution ahurissante appartiennent visiblement à la sculpture de demain, ce serait la plus artificielle des besognes que de s'ingénier à découvrir un tel mouvement. La médiocrité y est diverse, errante et contradictoire : on ne lui doit que le silence.

PIERRE LALO

Sans revenir au Salon des Champs-Élysées, sur lequel l'essentiel a été dit le mois dernier à cette place, nous tenons cependant à signaler le mo-

nument élevé par M. de Chemellier à la mémoire de Mgr Freppel que la *Revue* reproduit aujourd'hui. Ce monument, destiné primitivement à la cathédrale d'Angers, devant prendre place entre les piliers d'une ogive. L'auteur a su rassembler dans ce cadre les principaux traits de la vie et du caractère du grand prélat, représenter par des figures expressives son ardent patriotisme et sa foi profonde, évoquer l'Alsace où il naquit, la Bretagne et l'Anjou, les deux pays auxquels il consacra la plus grande part de son activité religieuse et politique. Tout le monument est d'un excellent style et les lignes s'en accordent bien avec les formes architecturales auxquelles il devait être associé.

PIERRE LALO.

LA GRAVURE EN MÉDAILLES



BUSTE DE JEUNE FILLE, par LEGASTELOIS.

Les avis peuvent être singulièrement partagés au sujet de l'art contemporain ; mais il est un point sur lequel tout le monde est d'accord, c'est sur la gravure en médailles. Il n'est plus personne aujourd'hui qui puisse nier que la fin de notre siècle, grâce aux efforts persévérants d'éminents artistes, aura vu la renaissance d'un art tombé au dernier degré de l'abaissement. Quand on compare les médailles, les jetons, les plaquettes destinés à faire passer à la postérité les traits d'hommes illustres ou de très obscurs particuliers, à perpétuer le souvenir d'événements historiques ou de faits minuscules, créés aujourd'hui avec les horribles rondelles de métal dont on se contentait encore il y a une trentaine d'années, et même moins, on est vite convaincu que grâce à des artistes qui ont noms Ponscarme, Chaplain et Roty, pour ne citer que

les maîtres, l'art français a fait des progrès énormes. Les numismatistes de l'avenir pourront collectionner sans honte et à un point de vue purement esthétique bon nombre d'œuvres créées dans ces toutes dernières années ; elles pourront voisiner sans déshonneur pour notre temps avec les médailles de la Renaissance italienne et aussi avec ces belles médailles françaises des XVIIe et XVIIIe siècles, trop peu connues encore aujourd'hui, sauf des spécialistes, et qui mériteraient en grand nombre de devenir classiques. Cette décrépitude de l'art de la médaille ne remonte pas très loin du reste et la monnaie du roi Louis XVIII est encore une belle œuvre. Mais, hélas ! depuis se sont succédé de véritables horreurs et certes nous n'avons point lieu d'être fiers de nos pièces de deux sous. Le moment présent était donc bien choisi pour la création de nouveaux types ; et il y a tout lieu d'espérer qu'entre les mains de Chaplain, de Roty et de Daniel-Dupuis notre numéraire va être rajeuni de la façon la plus heureuse. Des images de nos nouvelles monnaies ont même été publiées ; mais ces images ne sont pas définitives et doivent subir encore, paraît-il, plus d'une modification importante. Néanmoins on aurait aimé les voir au Salon de cette année ; je sais bien qu'il y a quelques dangers à exposer à la critique des œuvres qui ne sont pas absolument définitives ; mais la critique s'est tout de même exercée et d'après des renseignements imparfaits ; il eût donc mieux valu l'affronter carrément, d'autant que ces critiques n'auraient porté probablement que sur de minimes détails. En tout cas ces modèles n'ont point paru au Salon des Champs-Elysées et les noms des trois artistes qui les ont exécutés sont absents du livret. Je le déplore et je ne suis pas le seul. Car si depuis quelques années ils ont eu de nombreux élèves et surtout de nombreux imitateurs, il n'en est pas moins vrai que grâce à leur absence la série de la gravure en médailles est tant soit peu découronnée et que le pauvre critique est presque réduit au mutisme.

Ce n'est pas, à dire vrai, que les médailles, plaquettes ou bas-reliefs décoratifs de petites dimensions rentrant dans la même série ne soient fort nombreux. Je dirai même qu'il y en a trop, et que bon nombre des artistes qui exposent aujourd'hui ne me paraissent pas avoir suffisamment étudié les médailles de leurs maîtres à tous qui pourtant portent de grands enseignements.

Les critiques que je ferai ici sont très générales et j'imagine que tout le monde les a faites déjà en examinant, aux Champs-Elysées surtout, les nombreux, trop nombreux cadres contenant des modèles de médailles. Beaucoup



Falguière Sculp

LE POÈTE

de sculpteurs, apparemment, se sont figurés qu'il était aussi facile de faire une médaille ou une plaquette qu'un buste. C'est une erreur ; on peut fort bien réussir en sculpture et ne jamais savoir modeler une médaille, c'est-à-dire créer, si j'ose m'exprimer ainsi, une peinture en relief ; car le médailleur doit être à la fois peintre et sculpteur — sculpteur dans la façon de modeler avec finesse un très grand nombre de plans imperceptiblement reliés les uns aux autres, peintre dans la composition des scènes plus ou moins compliquées, des attributs souvent difficiles à interpréter, accessoires obligés des médailles. Je sais bien qu'il y a des artistes — et il y en a beaucoup cette année aux Salons — qui se contentent d'être médiocrement sculpteurs et qui ne s'inquiètent point d'être peintres : ou bien ils vont puiser dans le vieux magasin d'accessoires qui a défrayé le plus grand nombre des graveurs en médailles dans le courant de ce siècle quelque allégorie surannée. Ce sera le grand mérite d'artiste, tels que Roty d'avoir renouvelé entièrement ces formules, d'avoir toujours approprié le revers à la face de la médaille ou de la plaquette, de n'avoir pas craint d'aborder la traduction des scènes les plus compliquées, d'avoir transformé parfois la sèche et banale allégorie en un véritable tableau. Je ne prétends pas que tous les graveurs doivent se risquer à suivre cet exemple qui réclame beaucoup de délicatesse, de tact et de goût ; mais on voit cependant avec plaisir que quelques artistes s'essayent dans cette voie et tâchent de poursuivre le rajeunissement de la médaille. Vernier et Charpentier dans des styles et avec des tendances différentes, me paraissent devoir produire des médailles et des plaquettes qui méritent d'être recueillies. Sans doute parfois, dans les œuvres de Charpentier, on relève parfois certaines brutalités certaines incorrections même ; mais on y doit toujours reconnaître les tentatives intéressantes d'un esprit curieux qui cherche et parfois a d'heureuses trouvailles. Ce n'est pas dans le même sens que s'est orienté l'auteur d'une charmante plaquette ou buste de jeune fille, qui est reproduit en tête de ces lignes. Legastelois, dans cette œuvre d'une délicatesse extrême, a subi, à n'en pas douter, l'heureuse influence de Roty et de ses dernières œuvres. Je n'en dirai assurément pas autant des plaquettes et des médailles de Heller où se retrouvent toujours, comme en ses modèles d'art décoratif, de vieux souvenirs d'une renaissance qu'on imitait surtout il y a quarante ans ; ni des médailles de M[lle] Lancelot-Croce qui décidément suit encore de bien vieux errements. Son collier des femmes populaires de la France,

dans lequel se coudoient sainte Clotilde et Mme de Pompadour, où Jeanne Darc voisine avec Diane de Poitiers, nouse reporte à un époque déjà ancienne où on croyait pasticher la Renaissance comme quelque trente ans auparavant on avait cru pasticher le moyen âge. Mais je ne veux pas insister sur des tendances malheureuses d'un art dont le principal titre de gloire est d'avoir donné naissance à quelques pendules. Il me suffira d'avoir indiqué ici les deux courants qu'aujourd'hui suivent les médailleurs. L'un définitivement assuré et affirmé sous de hauts patronages, l'autre très rococo et ne comptant plus que de rares représentants. En sorte que si l'art nouveau, suivant une expression qu'on prodigue aujourd'hui, trouve définitivement sa formule, il devra beaucoup aux médailleurs. Mais c'est un sujet qui comporterait de longs développements et qu'on pourra reprendre le jour où des œuvres des deux chefs de l'École actuelle paraîtront au Salon.

Émile MOLINIER.

L'ARCHITECTURE

Le Salon des Champs-Élysées a vieilli avant le temps, par le voisinage de cadavres carbonisés. Un mois s'est écoulé depuis qu'a paru notre premier article ; l'indulgent lecteur voudra bien rattacher à ce qui a précédé les appréciations spéciales qui vont suivre sur quelques œuvres importantes de cette année.

Le petit nombre des exposants du Champs-de-Mars confirme cette appréciation, précédemment exprimée, qu'on ne trouve pas complètement dans les Salons la trace du mouvement de notre art. Si jamais occasion se présenta pour les protestataires professionnels, pour les novateurs, pour les exotiques, pour ceux du lendemain qui gémissent de l'incompréhension ou de l'hostilité de leurs confrères et du public du jour, c'est certes l'ouverture du local d'une exhibition bien préparée, habilement présentée, offrant au public le ragoût d'une opposition railleuse, si bien dans les goûts français. La peinture et la sculpture y ont avorté. On ne voit point de différences appréciables entre les œuvres exposées aux Champs-Élysées et au Champ-de-Mars, sinon un apport dix fois plus considérable d'éléments étrangers dans la société nationale.

Pas de romantiques et de classiques, d'anciens et de modernes, pas de ces nobles combats qui vivifient les productions et passionnent les spectateurs. La querelle paraît se borner à savoir s'il faut ou ne faut pas distribuer de médailles, s'il vaut mieux exposer dix toiles que deux, élever ou ne pas élever les cadres sur trois rangs au-dessus de la cimaise, et le public n'en aura tiré jusqu'ici que le bénéfice d'un meilleur confort, de tapis sous les pieds, de salles de repos pour l'isoler du kaléidoscope, et de dépenses plus grandes faites à son profit, dépenses qui diminuent d'autant les ressources à accorder aux vaincus de la vie d'artiste.

Quelques rares architectes éminents qui auraient pu continuer à figurer aux Champs-Élysées, sans détonner dans ce milieu où nulle opposition ne leur était faite et où on avait coutume de les discuter avec bonne grâce; d'autres plus jeunes, qui croient rompre avec une éducation d'un libéralisme, d'un éclectisme excessif, laquelle ne va pas toujours sans une exagération nuisible à la fermeté d'une direction d'études; certains, qui n'ayant pas du tout d'études, se paient de l'illusion de la révélation intuitive dans l'art où elle est le moins vraisemblable, ces éléments divergents se sont rencontrés en bien petit nombre sur la Rive gauche.

Ils n'y ont point fait connaître de grandes œuvres, — du moins cette année, — j'entends d'œuvres de grande importance de composition, et c'est par le détail, le caractère spécial, nouveau ou supposé tel, que ce petit groupe tend à se distinguer.

Je mets à part quelques bons travaux archéologiques relevant de la Commission des Monuments historiques, qui n'ont ni plus ni moins de raisons de figurer d'un côté plutôt que de l'autre, quelques gentilles imaginations, qui ne sont pas pour effrayer par leur audace, et ne veux traiter, avant de citer quelques noms, que d'une physionomie générale intéressante que j'y ai constatée. Ce sera peut-être la seule innovation sérieuse que l'architecture, en tant qu'art décoratif, devra, — on peut l'espérer — à la bizarre et incompréhensible rivalité des deux sociétés.

Des deux côtés on s'évertue à exposer des objets mobiliers, des fantaisies sur lesquelles la trop médiocre concurrence oblige à laisser passer des étrangetés ou des nullités sans nom, encore que l'on prétende, de part et d'autre, se montrer très sévère pour éviter que les exhibitions ne tournent au bazar, et que dans la curiosité amusée du public, leur recherche ne prenne le pas sur

la sévérité, la dignité, le charme des œuvres d'un effort supérieur. Tant mieux si ces révélations pouvaient avoir pour effet d'intéresser le public aux œuvres décoratives de son temps, et de lui faire laisser à leur place et à leur époque les antiquailles falsifiées à cœur joie par les plus habiles truqueurs que jamais curieux aient connus ; tant mieux si, même au prix d'un passage par des bizarreries qui ne mordront jamais longtemps sur notre esprit et notre goût, elles le dégoûtent de l'acquisition du bric-à-brac ; si elles le ramènent à favoriser l'effort personnel, à payer ce qu'elles vaudraient les créations de braves gens, désolés et navrés d'être contraints de passer leur vie à copier et ressasser les mêmes vétustés. Je me réjouirai avec tous ceux qui préfèrent la marche en avant, droit devant soi, avec ses moyens, à la singulière démarche à reculons qu'on attribuait jadis à l'écrevisse ; mais je saisirai cette occasion de noter au passage le curieux spectacle auquel nous assistons, avec l'exposition du plus grand nombre des objets dans lesquels s'accuse la collaboration des architectes au Champ-de-Mars comme aux Champs-Élysées.

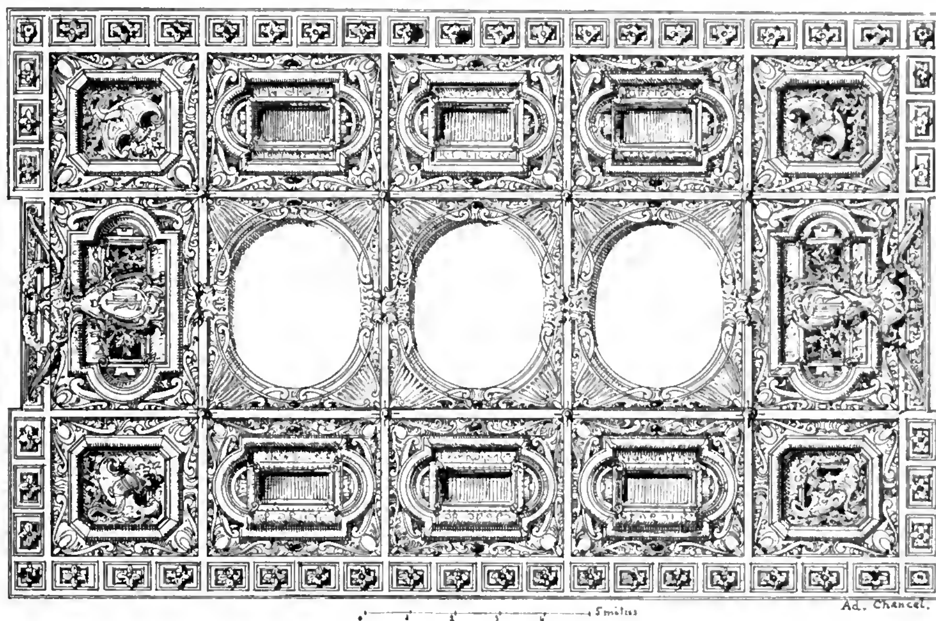
Ébénisterie, marbrerie, décorations métalliques, papiers peints, étoffes, etc., etc., tout cela a l'air de nous venir d'Angleterre, comme le *cant* qui sied aux élégants qui se respectent.

Or, les gens de ma génération qui ont suivi le mouvement de l'art en dehors des limites de notre pays, peuvent s'en souvenir : à l'époque où Ruskin et quelques critiques ardents, autant et plus pour l'archéologie que pour l'art, faisaient prédominer en Angleterre le préraphaélisme et le botticellisme, arrivés chez nous une trentaine ou une quarantaine d'années plus tard, les tendances décoratives de nos artistes étaient exactement ce que nous les voyons aujourd'hui, avec une légère teinture britannique en moins ; ces tons qui donnent mal au cœur en passant devant l'étalage de Liberty, avenue de l'Opéra, nous étaient peu familiers.

L'enseignement si suggestif de Viollet-le-Duc, à l'École des Arts décoratifs, qui, pendant quelques années révéla aux élèves l'intérêt de l'art du moyen âge, et surtout de l'étude de la nature pour la composition des ornements, s'est poursuivi pendant des années, avec la tournure d'esprit particulière à son successeur, sous Ruprich Robert, dont l'influence fut considérable sur une génération d'artistes ouvriers. Or, les dessins de ce temps, les publications de cet architecte distingué, l'esprit de ses compositions et de celles de l'école dont il était un des plus délicats représentants, nous reviennent

avec des qualités et quelques défauts en plus, tons exotiques, notamment le grossissement, le grandissement, qui font des soucis avec des marguerites, des feuilles de polonia avec des feuillettes de plantes de jardins, l'affadissement des tons, la timidité des colorations, la tristesse générale de l'allure.

Cette impression générale ressort de l'ensemble des œuvres de décoration exposées au Champ-de-Mars; nous avons cru pouvoir signaler ce mouvement de retour, après le passage par l'Angleterre, pour les œuvres auxquelles ont



Palais de l'Élysée. — Plafond de la salle des fêtes (Ensemble).
M. Adrien Chancel, architecte.

participé les architectes qui signent avec leurs collaborateurs : ébénistes, ciseleurs, céramistes, verriers, etc. Nous en citerons à l'occasion quelques exemples particuliers dans la seconde partie de cette étude, avec d'autant moins de regret, que nous témoignons en même temps de la sensation d'un effort renouvelé pour échapper à la tyrannie de la reproduction inféconde.

L'étude qu'à côté de la mienne a publiée avec une compétence si affinée notre collaborateur, M. Emile Molinier, me dispenserait de m'étendre sur ces points spéciaux qui confinent trop aux arts décoratifs, constatation faite que le même esprit sévit aux Champs-Élysées et au Champ-de-Mars, avec

cette différence qu'à la première de ces expositions, les architectes semblent peu se soucier d'assimiler à une collaboration leur direction supérieure des travaux exposés.

Retournons dans ces salles silencieuses et vides, cédées au milieu de la peinture par la bonne grâce de nos confrères de la couleur aux sévères rendus, aux plans peu compris, que leur isolement dans les galeries écartées priverait de tout visiteur.

La brillante et savoureuse fantaisie réalisée par un des propriétaires du Bon-Marché, sous l'inspiration du Japon, nous signale un artiste, très habile aquarelliste, si bien secondé qu'il ait pu être par les peintres décorateurs Cavaillé-Coll et Denis, et singulièrement souple, puisque le nom de M. Marcel s'associe dans la même salle à la signature de M. Blanc, pour la gare de Bucarest. Cette dernière œuvre est très puissante, presque excessive dans les proportions de sa grande salle d'attente, dévorant et écrasant le hall principal destiné aux trains. La perspective de ce vestibule grouillant et fantaisiste, est d'une présentation très spirituelle; le rendu des élévations géométrales y est consciencieux, poussé avec un soin extrême, simple, sans subterfuge, très modelé, suivant les vieilles traditions de la classique encre de Chine.

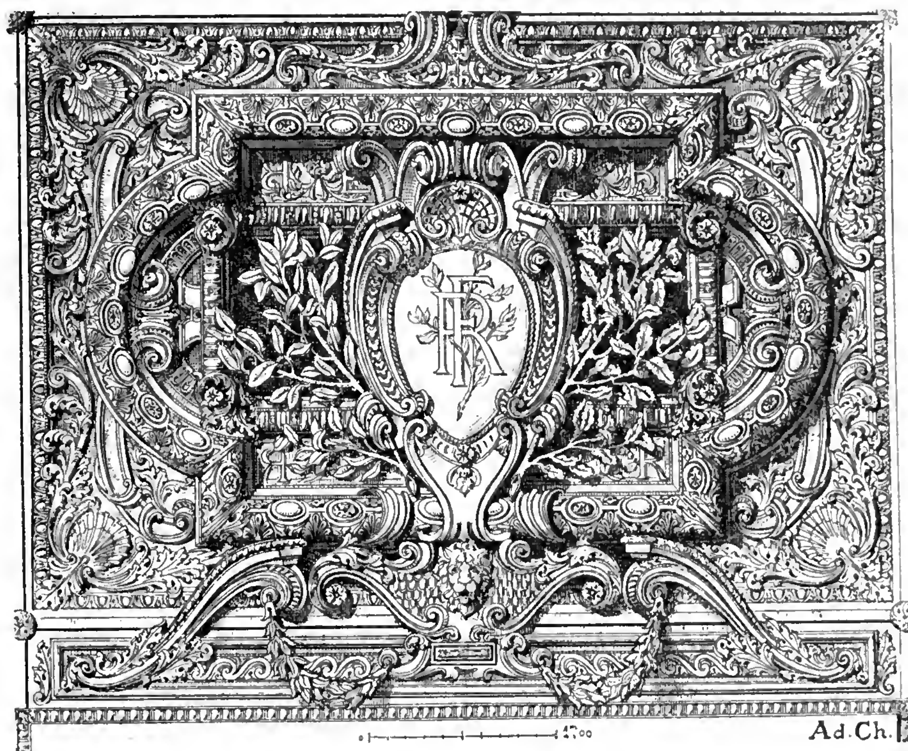
Si les coupes et la façade latérale montrent la curieuse exagération d'une formidable hauteur d'étage perdue, puisqu'elle ne contient que des coupoles vitrées, un peu de folie ne messied pas, et cette disproportion se justifie peut-être par la largeur de la place, par la perspective d'une avenue, car nous sommes en présence de deux maîtres compositeurs dépourvus de timidité.

Ils se sont aventurés dans une autre œuvre dépendante de celle-ci, dans la même ville, en une conception toute septentrionale dont les toits en ardoise ne s'harmonisent avec elle que grâce au cosmopolitisme inévitable en ces pays neufs : c'est l'ensemble des bâtiments administratifs de la Compagnie du Chemin de fer. L'œuvre se tient encore; le programme compliqué s'y traduit en un plan clair et en des élévations monumentales.

Ce sont des qualités pareilles qui signalent dans la seconde salle d'honneur le projet d'Université pour Jassy, par M. Blanc, cette fois tout seul. Cet ancien élève distingué de notre école de Paris, Suisse de nationalité, fait sa carrière à l'étranger. Il est malgré tout un de ces porte-drapeaux qui nous rallient des adeptes et maintiennent notre influence.

Dans l'ordre de la correction traditionnelle de l'art français, nous avons

laissé dans la salle précédente une œuvre qui témoigne des fortes études de son auteur, M. Adrien Chancel ; le rendu ne le cède en rien à la conception. L'hôtel de ville d'Ivry est un monument où rien n'est abandonné, où triomphe cette précieuse mise en ordre qui est l'étude même, ne laissant en souffrance aucun service, ne sacrifiant aucune nécessité pratique et coordon-



PALAIS DE L'ÉLYSÉE. — PLAFOND DE LA SALLE DES FÊTES (Cartouche).
M. Adrien CHANCEL, architecte.

nant cependant en des ensembles architecturaux très décoratifs et pondérés des locaux bien en proportion avec leur destination. La grande coupe sur l'axe du bâtiment, d'allure très compliquée, est très simple.

Du même auteur, un dessin quelque peu inachevé rend mal compte de l'adresse avec laquelle il a transformé le plafond de la pauvre salle des Fêtes du petit palais de l'Élysée, si insuffisant pour les foules que lui imposent nos réceptions démocratiques.

Nous passerons, sans nous y arrêter comme il faudrait, devant les évocations du passé, les reconstitutions des villes imaginaires et des rades inconnues, devant les compositions dont les noms seuls évoquent le grandiose : le trône de Salomon sur un rocher battu des lames; les colonnes d'Hercule; le tombeau de Charlemagne; le sanctuaire de Rama, etc., avec la poésie des choses mortes et la grandeur des résurrections. Deux petits cadres de M. Mayeux contiennent ces nobles fantaisies.

Avec M. Pontremoli elles se traduisent en réalités. Il prélude par de belles aquarelles, dont quelques-unes feraient honneur à un peintre, par la franchise de l'effet, la simplicité des moyens et le choix de l'éclairage, à la présentation d'un grand travail, dont l'Académie de France à Rome peut, une fois de plus, être fière : c'est un de ces ensembles qui témoignent de la grandeur de races et de temps disparus : les monuments de l'Agora et de l'Acropole de Pergame, la ville grecque et romaine; le Trajaneum, temple ionique, le sanctuaire d'Athéna Polias, le théâtre et sa terrasse; le temple de Dyonisios, le grand autel de Zeus Soter, — et toute une succession de terrasses à contreforts, de portiques, de longues lignes horizontales, chères aux compositions antiques.

Une étude détaillée sur ce site et cet ensemble admirables paraîtra dans cette Revue et mettra en valeur la restitution magistrale de la masse de l'autel de Zeus Soter, avec ses bas-reliefs, ses petits portiques coniques et ses arrangements originaux.

Après de pareilles restitutions, nos petites œuvres paraîtront bien chétives; mais des créations nouvelles méritent que nous les signalions sans les ravaler par des comparaisons. A toute composition tout honneur.

Voici dans la seconde salle : l'Asile de la Maison-Blanche, dans le domaine de Ville-Evrard, pour l'augmentation toujours croissante du service des aliénés que réclame le département de la Seine. M. Morin-Goustiaux a introduit, dans la grande et simple disposition d'un plan judicieux et tranquille, une grande variété d'expression dans les détails des pavillons, des petites habitations individuelles et des bâtiments administratifs.

Les curieuses reproductions aquarellées de M. Ypermann nous arrêteraient aux peintures précieuses de la Péribleptos, à Mistra (Grèce), à ce scrupule, à cette conscience, à cette extraordinaire interprétation d'un art que l'auteur possède jusqu'à en faire de véritables trompe-l'œil, si nous ne crai-

gnions de tomber dans un domaine qui n'est pas tout à fait le nôtre, et si nous n'étions pas sollicités par notre titre de rentrer dans l'architecture avec M. Bouwens van der Boyen, et sa solution d'un programme moderne par excellence. Notre éminent confrère a associé son fils à l'achèvement d'une de ses œuvres les plus importantes, qui s'est prodigieusement développée en plein Boulevard des Italiens, comme la fortune de ce Crédit Lyonnais, de naissance presque contemporaine. Il faudra déployer de hautes qualités d'ingéniosité pour mener à bien cette combinaison complexe dont on peut prévoir à longue échéance l'achèvement en un plan d'ensemble à la suite de solutions successives données à des problèmes grandissants. Nous trouvons dans ce qui est exécuté la conscience d'un constructeur rompu à toutes les ressources de la pratique et d'un artiste qui ne perd pas de vue un ensemble qu'il a fini par laisser clair malgré sa complexité.

Les précieux dessins, les chauds plafonds italiens où M. Eustache a cherché dans la sincérité de bons aspects, les tons des peintures, les valeurs des ors, pourraient nous arrêter encore dans cette petite salle, avant de pénétrer dans la galerie dont le jour violent est si cruellement dangereux pour les clairs lavis de nos architectes ; mais nous cherchons la composition.

M. Rives, habitué aux articles à réclame de la maison Dufayel, se repose en des œuvres délicates où le tapage n'est pas indispensable. Dans ses maisons de campagne, aux environs de Paris, son abondante fantaisie s'est donné plus discrètement carrière.

M. Hébrard a fait pour le plaisir, à titre d'exercice, un énorme projet théorique d'établissement thermal, avec le Casino et toutes les dépendances inévitables. C'est le fruit d'une libéralité posthume : la fondation Chenavard, fournissant à de jeunes artistes qui ont donné des garanties de talent les ressources nécessaires à l'élaboration d'une œuvre caressée, et, certes, voilà qui doit bien faire passer sur les clauses d'un testament qui oblige l'Ecole des Beaux-Arts à abriter une vieille voiture, des souvenirs mobiliers du temps de Louis-Philippe et qui, dit la légende, a forcé l'*Alma Mater* à nourrir jusqu'à sa belle mort un chat héritier.

C'est avec les mêmes fonds, réservés d'ailleurs libéralement aux diverses sections, que M. Carré a encore pu faire une étude de salle des fêtes princière, étude qui peut faire présager un décorateur, un coloriste même, autant qu'on en juge sous cette lumière implacable.

D'autres compositions d'origine scolaire mériteraient encore qu'on s'y arrêtât : telles la bibliothèque-musée de M. Lévêque, œuvre d'imagination, à façade très travaillée, et bien dans le sujet ; le rendez-vous de chasse de M. Mesnager, inspiré de Chantilly, dans le style majestueux du XVIIe siècle ; les projets présentés rue Bonaparte pour l'obtention du diplôme par MM. Clément, Rome, Wicard, Legresle, Le Cardonnel, ce dernier, avec les défauts de la jeunesse qui l'ont poussé au gigantesque hors de propos ; Tony Garnier, Olivier, etc., etc. Je m'arrête dans cette énumération qui recommencerait pour ainsi dire l'énoncé précédemment fait au catalogue, sans intérêt pour qui n'a pas vu l'Exposition, sans enseignement, sans conséquence à en déduire pour les autres. Les auteurs de tant de bonnes œuvres nous pardonneront de marcher rapidement, ce qui serait inacceptable dans un journal de spécialistes, et de n'accrocher l'intérêt du visiteur mondain qu'à quelques particularités au passage.

Le jury a dû être impitoyable pour M. Chaussepied, qui, pour exprimer en tous ses détails le château de Goulaine, avait envoyé un nombre incroyable de dessins, où l'habileté de main ne vaut pas toujours la précision et la conscience. Il ne reste pas moitié de cette importante monographie.

M. Pailhès a eu le même sort avec sa cathédrale de Rodez, ce puissant édifice, qu'il avait étudié, serré, soigné en des relevés ayant mêmes qualités et mêmes imperfections, dont il n'a été possible de conserver qu'une faible partie.

Il a fallu aussi, toujours pour cause d'insuffisance de place, rogner impitoyablement des morceaux du plus haut intérêt, empruntés à ce palais royal de Villers-Cotterets qui abrite maintenant des hospitalisés, palais dont la collaboration de MM. Guyot et Pottier conservera les motifs en des rendus de la plus consciencieuse et de la plus habile facture.

L'adresse de main, si répandue qu'on serait parfois tenté d'en regretter l'abus, triomphe dans les jolies pages d'album au crayon de Polart, dans les croquis de Paillard, dont les amusantes études de Chauvet pour la décoration d'un hôtel à Bruxelles, dans ses reproductions de faïence ; dans le salon à Monaco de Schmid, — et de tous les côtés dans de jolis envois auxquels leurs auteurs me pardonneront de ne pas faire les honneurs d'un dénombrement sans renseignement utile.

Aussi, laisserons nous quelques meubles, décors, paravents, etc., et passe-

rons-nous pour terminer à ce Salon du Champs-de-Mars, où il faudra nous arrêter à presque tout, puisque les œuvres vraiment architecturales y sont si rares et qu'il semble qu'on puisse y tout exposer.

MM. Guët et Danest nous montreront des applications de nouveaux produits, l'un le ciment armé, que M. de Baudot destine à la construction d'un restaurant pour 1900, l'autre des briques de verre pour un kiosque à journaux. M. Paul Robert est l'auteur de pilastres cloisonnés d'une belle tonalité exécutés par Heaton pour le musée de Neufchâtel (Suisse). Ce dernier décorateur a créé cet exposé de beaux paniers peints repoussés, composés de gros rinceaux tristement harmonieux ; mais ne nous attardons pas aux objets d'art industriel, sans quoi il faudrait, en quelque sorte, s'imposer une réclame pour les collaborateurs de MM. Selmersheinn, père et fils, dans la recherche tourmentée qu'ils appliquent à des meubles mignonnement traités, fins jusqu'à la sécheresse, où il a fallu un goût bien affiné pour ne pas tomber dans le bizarre. Les exécutants d'un lambris et d'une petite cheminée de M. Benouville s'imposeraient à leur tour, et ceux de M. Guimard, professeur à l'Ecole des Arts décoratifs, noyant dans des colorations palottes des bibliothèques et des étagères ingénieuses et par conséquent intéressantes comme tout ce qui fuit la banalité, mais si peu logiques qu'on se prend de terreur à imaginer les bases d'un enseignement auquel le bon sens ne présiderait pas.

Nous aurions pu, aux Champs-Elysées, noter quelques tendances du même ordre, et c'eût été une belle occasion de querelle, si nos articles n'avaient vraiment déjà dépassé les bornes permises pour une critique architecturale ; nous aurions encore dénoncé, de l'autre côté de l'eau, M. Provensal qui, lui, porte la fantaisie la plus extravagante, non pas dans le mobilier, mais dans la conception architectonique : il faut se borner.

Après avoir signalé M. Gout pour un maître-autel comme tant d'autres, il nous sera plus doux de finir en complimentant une fois de plus M. de Baudot, pour sa haute compétence archéologique ; MM. Roy et Léon Vincent pour leurs très beaux dessins destinés aux monuments historiques, le premier de la chapelle de Bléré, le second du clocher de Saint-Germain, à Argentan ; seulement ces œuvres respectueuses du passé n'ont point le ragoût pimenté auquel il semblerait qu'on eût visé par le passage à la Rive gauche. La séparation entre architectes y est particulièrement illusoire. La destruction des deux palais actuels sera la cause d'un rapprochement matériel ; pourrait-

elle être l'occasion d'une fusion, d'un retour à une fraternité d'armes, pour quelques rarissimes confrères dont le talent ferait belle figure partout où il leur plairait d'exposer? La défense des intérêts artistiques et professionnels y gagnerait certainement, puisque disparaîtrait dans le public cette illusion qu'il existe des dissidents et des réformateurs, là où nous nous refusons à reconnaître d'autre distinction que celle d'artistes dessinant et composant de façon variée, personne ne pouvant tenir compte, sur l'une et sur l'autre rives, des aventureux qui ne mettent pas à la base de leurs élucubrations la logique et le bon sens.

Que des deux côtés on fasse campagne, pour ne pas être dépourvu l'an prochain de cet abri promis par M. Jules Ferry aux artistes, le jour où l'Etat leur a transmis la charge d'organiser eux-mêmes les expositions annuelles. De tous les artistes, les architectes seraient les moins atteints par une suspension ; mais ils savent de quelle utilité sont à leurs confrères les solennités périodiques, et comme à l'étranger on guetterait l'occasion de se substituer à nous. C'est une question de vie ou de mort qui se décide en ce moment, question que ne saurait suffire à résoudre la promesse, faite quatre ans à l'avance, de la plus parfaite des installations dans les futurs palais des Champs-Élysées.

J.-L. PASCAL.

LA GRAVURE

L'eau-forte. — Voici un art libre, précis et souple tout ensemble, capable de traduire des impressions d'ombre et de lumière, et de dessiner d'un trait aigu des formes définitives. Il se prête également au travail original et à la reproduction. Sans parler de Rembrandt, le maître presque divin à qui l'eau-forte doit ce qu'une religion doit à son fondateur, il suffit de nommer quelques contemporains, M. Bracquemond, M. Seymour Haden, M. Whistler, pour revoir aussitôt en pensée les plus précieuses qualités de vigueur et de charme, de style ou de sensibilité. Que font cependant beaucoup de nos graveurs? Ils oublient que, là comme ailleurs, l'essentiel de la gravure est le trait et que rien ne le peut remplacer; séduits par les ressources trop promptes

que la morsure de l'acide leur fournit pour atteindre à l'effet et donner l'illusion de la couleur, obéissant à cette répugnance qu'inspirent généralement aujourd'hui les études sévères et les longues patiences, ils s'en tiennent à de petites pratiques superficielles et négligent d'entrer au vif de leur art. Les deux Salons de cette année renferment, en plus grand nombre qu'il ne faut pour rendre la démonstration probante, des paysages où le dessin est insuffisant, où les plans ne sont point marqués, où la perspective n'est point construite, mais où de copieuses taches de *sauce* doivent suppléer à tout. Les auteurs de ces choses n'ont manifestement péché que par ignorance, et leur candeur désarme. Mais il est d'autres artistes dont on ne peut songer un instant qu'ils ignorent leur métier, et qui pèchent par malice ; ces graveurs expérimentés se plaisent à multiplier les tailles sur leurs planches, qu'ils couvrent de travaux accessoires ; ils noient sous les détails les grandes lignes et les accents significatifs ; d'ailleurs, la sauce leur est aussi familière, et s'ils l'emploient avec mesure et dextérité, ils ne peuvent toutefois l'empêcher de prêter aux ombres et aux demi-teintes cette mollesse confuse et cette terne lourdeur qui sont ses qualités caractéristiques. De telles planches offrent de fâcheux échantillons du genre particulier qui s'intitule *eau-forte de graveur*, par opposition au croquis incisif et sobre qu'on appelle *eau-forte de peintre*. Ainsi compliquées et épaissies par des traits et des estompages, elles n'ont plus la vivacité, la concision ni la finesse d'une véritable eau-forte ; elles sont en contradiction avec leur propre nature... Mais c'est assez parler des torts et des erreurs ; heureusement l'abus des surcharges et l'oubli de la forme, si fréquents soient-ils, ne sont pourtant pas universels ; et l'on trouve encore des œuvres qu'on peut goûter en toute sûreté et en toute justice.

Les eaux-fortes consacrées à des reproductions sont plus nombreuses aux Champs-Elysées qu'au Champ-de-Mars ; cependant ce dernier Salon en possède quelques-unes qu'on ne saurait omettre. Tel, l'excellent portrait d'homme que M. Michel Cazin a gravé d'après un Rembrandt du Musée de Bruxelles. Telle encore l'estampe où M. Jasinski a interprété *la Toilette de Vénus*, par sir E. Burne-Jones : estampe dont l'aspect est dur et à laquelle l'égalité des blancs donne de la monotonie, mais où le travail est singulièrement net et serré, et qui contient une figure charmante à la fois par la pureté du dessin et la grâce de la coloration. Telle enfin la planche où M. Waltner a reproduit le portrait de Sarah Bernhardt, par Bastien-Lepage, et que le rare talent

de l'artiste eût permis d'attendre plus parfait : M. Waltner a, en effet, amolli le fin contour du profil tracé par Bastien-Lepage, arrondi le modelé et assombri plus que de raison cette peinture toute claire et toute blanche. Aux Champs-Élysées, il faut mentionner l'importante gravure de M. Laguillermie, d'après Franz Hals; le groupe de *Salammbô et Matho*, par M. Courtry, auquel on est en droit de reprocher quelque sécheresse ; la *Sainte Famille*, d'après Rubens, par M. Lecouteux, bonne eau-forte, un peu maigre et creuse néanmoins par endroits, si on la compare à l'original ; la reproduction d'un portrait d'homme par M. Boilvin, où la tête et les mains, en particulier, sont des morceaux excellents ; une *École de petites filles*, par M. Ardail, qu'on doit louer pour la franchise et la sobriété de la facture ; une *Scène d'Orient*, de M. Gaujean, séduisante gravure où le rendu des figures, des étoffes, des objets, révèle une adresse extraordinaire, où seulement on regrette çà et là l'usage de la sauce. Enfin il convient de mettre à part un grand paysage gravé par M. Chauvel, d'après un tableau anglais, paysage vraiment merveilleux par sa forte construction, par sa couleur riche, souple et diverse, par le beau dessin des arbres et des branches, par la variété et le bonheur des moyens imaginés pour exprimer les terrains, les feuillages, les broussailles, les lointains, le ciel et l'eau. La délicatesse des travaux est extrême, et cependant exempte de complications inutiles. Peut-être trouverait-on encore quelques traces d'estompage ; mais, lorsqu'un graveur connaît ainsi son art, il est libre d'agir à son gré.

Au contraire, les eaux-fortes originales sont plus rares au Palais de l'Industrie, et l'on ne voit guère à signaler que le *Moulin sur le Doubs*, intéressante étude de M. Brunet Debaisnes, et un fort bon portrait par M. Boulard. L'autre Salon nous offre deux gravures de M. Desboutin, où l'on ne retrouve pas toutes les qualités éminentes qui ont fait la juste renommée de l'auteur. M. Michel Cazin expose un portrait d'homme qui a beaucoup de caractère et de fermeté. Et M. Kœpping a envoyé deux estampes : une *Dryade*, grande figure d'aspect presque décoratif, un peu trop enveloppée d'ombres, mais dont l'allure est belle et l'exécution subtile ; et une *Femme nue*, petite étude singulièrement fine, aiguë et précise.

Le bois. — L'état présent de la gravure sur bois est paradoxal à l'excès. Exécutée en relief comme les caractères typographiques, possédant ainsi le privilège de pouvoir s'imprimer en même temps qu'eux, elle est faite pour



LE TOMBEAU DE Mme CARVALHO

Gravure de E. Sulpis

d'apres Antonin Mercié

Revue de l'Art ancien et moderne — Imp. Porcabeuf, Paris

se mêler au texte et orner çà et là les pages : c'est la gravure d'illustration par excellence. Elle doit donc ressembler au livre lui-même, et se composer nettement de blancs et de noirs. Ainsi l'ont comprise ses plus glorieux représentants, un Albert Dürer ou un Holbein ; ainsi l'entendait encore en ce siècle Gigoux lorsqu'il semait de dessins légers et spirituels les pages du *Gil Blas*. On s'en fait aujourd'hui une idée toute contraire. Les graveurs sur bois semblent rêver uniquement de donner à leurs œuvres l'apparence de l'eau-forte ou du burin. Ils renoncent aux coupes simples et hardies, aux abréviations énergiques dont usaient leurs ancêtres, pour encombrer leur planches de tailles adoucies. « Ils ne gravent plus des traits, mais des teintes » ; ils ne connaissent plus ni le blanc ni le noir, mais seulement le gris ; ils ne dessinent plus des contours arrêtés, ils modèlent des formes indécises. Et, certes, ils réalisent à peu près leur rêve : à quelques pas d'une de leurs estampes, on se demande si c'est un burin ou une eau-forte. Mais c'est alors une eau-forte molle ou un burin inconsistant. Et ce n'est plus du tout un bois : c'est quelque chose d'hybride et de douteux qu'on ne sait comment appeler. Cela ne convient plus à l'illustration du texte dans la page ; aussi ce mode de décoration du livre est-il généralement abandonné. La gravure sur bois a perdu sa valeur pratique, son utilité primitive et son véritable esprit. Et l'on ne sait s'il vaut encore la peine de combattre ces erreurs, tant la lutte paraît vaine contre un entraînement presque universel.

Car, dans chacun des Salons de cette année, on ne trouve qu'un artiste, sans plus, pour graver des bois qui ne feignent point d'être autre chose que ce qu'ils sont. Ces deux solitaires se nomment : M. Florian, au Champ-de-Mars, et M. Langeval, aux Champs-Elysées. M. Florian a reproduit un dessin de M. Renouard avec une fidélité et une aisance exceptionnelles, sa facture est claire, souple et vivante à souhait : il semble qu'on voie le dessin lui-même. M. Langeval expose un *Corps de garde*, d'après Henri Pille ; l'estampe est plus maigre peut-être qu'il ne serait nécessaire ; mais c'est un vrai bois, un bois sincère et sans déguisement, qui respecte le blanc du papier, et cela seul suffirait à distinguer une œuvre entre toutes.

Il s'en faut d'ailleurs de beaucoup que la valeur des autres graveurs soit négligeable. Ils dépensent, pour s'ouvrir une fausse voie, tant de ressources et de talent, qu'on ne peut s'empêcher d'admirer leur effort. C'est ainsi qu'on est contraint de reconnaître, dans les quatre planches que M. Stéphane Panne-

macker a mises au Champ-de-Mars, une exécution large et forte, une coloration riche et solide qui sont d'un maître, et font spécialement de l'*Urbain VIII*, d'après Velasquez, une œuvre de style. Il sied également de louer la rare adresse et le goût de M. Baude. Les lecteurs de la *Revue* ont pu récemment goûter l'image harmonieuse et fine qu'il leur a donnée du *Duc d'Aumale ;* ils sont mieux placés que personne pour apprécier la virtuosité grâce à laquelle il est sorti vainqueur de cette périlleuse aventure : reproduire à l'aide du bois deux portraits de Rembrandt. L'habileté que M. Léveillé a déployée pour figurer dans l'ombre le modelé d'un bronze de M. Rodin, ne saurait non plus nous laisser indifférents... Mais si séduisante que ces artistes et quelques autres encore sachent rendre leur hérésie, ils n'en sont pas moins des hérétiques. Et quand la méthode qui leur est chère est appliquée par des mains moins expertes, la vérité devient soudain manifeste qu'avaient dissimulée leurs savants artifices : c'est que la gravure sur bois, telle qu'on la pratique actuellement, a peu de qualités propres, et dans un avenir plus ou moins lointain ne conservera plus de raison d'être.

La lithographie. — La lithographie est le langage le plus facile et le plus prompt par lequel les gravures puissent exprimer leurs pensées : elle est la gravure improvisée. Son trait gras et plein, qui meuble facilement l'estampe, se prête naturellement aux croquis rapides. Il eût semblé logique de l'employer selon ses qualités et son pouvoir, et c'est ce que firent en effet, il y a un demi-siècle environ, Charlet, Raffet, Gavarni et Delacroix. Mais d'autres ont eu l'idée de l'appliquer à reproduire les tableaux : idée malheureuse s'il en fut, les reproductions lithographiques étant le plus souvent épaisses et pesantes. Peu à peu abandonnée par les peintres, et laissée aux mains des reproducteurs, la lithographie eut une longue période de décadence et d'oubli. Depuis quelque temps, elle tend à redevenir un art original ; mais les reproductions sont encore trop nombreuses. Au palais de l'Industrie, elles sont en majorité, et le fait est regrettable. Il en est une pourtant qui mérite fort d'être louée : c'est le *Réveil* de M. Mauron, où la délicatesse des tons est charmante, en même temps que l'étude des physionomies et le modelé des chairs atteignent une précision peu commune. L'estampe que M. Sirouy a gravée d'après un portrait de M. Roybet ne manque assurément pas d'habileté, et c'est ce qui explique qu'on lui ait donné la médaille d'honneur, mais les

blancs y sont d'une qualité médiocre, et les noirs au lavis ont un aspect terne et mat qui n'est point séduisant.

Le Champ-de-Mars n'a guère que des lithographies originales : il est juste de l'en féliciter. M. Storm van Gravesande expose de vifs croquis de marines et de paysages ; M. Berton, une figure de femme exécutée avec une souplesse et une légèreté ravissantes. Les *Deux petites filles* de M. Blanche sont élégantes par la forme autant que par la coloration, et le portrait de M. Barrès est libre et vivant. M. Carrière a envoyé son *Verlaine*, admirable lithographie où les noirs sont si beaux et si profonds, le modelé si expressif, si harmonieux le jeu des demi-teintes, des lumières et des ombres. Quelques estampes en couleurs nous font connaître des essais plus ou moins heureux. Celles de M. Rivière, qui n'ignore pas assez l'art japonais, prennent à quelque distance un air peu enviable de pures chromolithographies. Celles de M. Lunois ont des taches bien dures, et l'apparence n'en est pas encore fort agréable. D'autres encore font des tentatives, imaginent des procédés de toutes sortes. Ces expériences variées n'aboutissent guère à des résultats définitifs : il semble qu'on soit là parmi des amateurs ingénieux qui s'en tiennent volontiers à des commencements. Mais enfin ce sont des commencements : la lithographie sort de sa torpeur, et vit. Il suffit peut-être de quelques années pour qu'elle soit de nouveau, comme jadis, le plus populaire des arts de la gravure.

Il ne me reste qu'à conclure en quelques mots : et cette conclusion, le lecteur la peut déduire aisément lui-même. Le burin s'émancipe logiquement : il use de ses ressources et ne les dépasse pas. Certains aquafortistes méconnaissent les qualités de leur instrument, et l'eau-forte court par leur faute des aventures fâcheuses. Le danger est plus grand pour la gravure sur bois; ici tout le monde a perdu de vue la simple réalité et s'égare en des recherches chimériques. La lithographie, longtemps égarée, revient à sa véritable condition. C'est que l'on doit avant tout s'accorder avec la matière que l'on emploie. Le cuivre, le bois ou la pierre ont chacun leurs lois qui s'imposent à l'artiste. Chaque sorte de gravure ne saurait se développer que selon ces lois spéciales. On ne peut point tenter de les confondre ni de se révolter contre elles, car ce serait lutter contre la force même des choses.

PIERRE LALO.

BIBLIOGRAPHIE

L'art ancien à l'Exposition nationale suisse, album illustré composé de LXX planches. Genève, 1896. — Un des compartiments les plus intéressants de l'Exposition nationale suisse, tenue l'an dernier à Genève, fut à coup sûr celui de l'art ancien. L'on y admira de véritables merveilles, restées jusqu'alors bien inconnues, cachées qu'elles sont dans les musées locaux ou dans les « trésors » des couvents et des abbayes : des meubles d'un style singulièrement noble dans leur rusticité, des objets d'orfèvrerie religieuse ou civile qui peuvent rivaliser avec ce qu'on connaît de plus beau dans ce genre, des armes de la meilleure époque, etc., sans parler de quelques échantillons de peinture ancienne, moins ignorés, mais non moins curieux et parfois admirables. C'était une véritable révélation, tout un passé d'art dont beaucoup n'auraient point soupçonné l'histoire dans ce petit peuple qui traversa tant de luttes et dont l'existence fut si laborieuse et souvent si difficile. En examinant de plus près ces objets, en remontant à leurs origines, en les replaçant dans leurs cadres, on pourrait de leur étude faire jaillir bien des aperçus nouveaux sur les caractères si divers et si marqués des vingt-deux cantons confédérés dont les « personnalités », si l'on peut dire, se révèlent ici avec une entière bonne foi. Sans entrer dans le détail, disons seulement que Berne, Fribourg et le Valais paraissent tenir la tête. J'ajouterai que les couvents et les musées locaux n'avaient point envoyé toutes leurs richesses ; j'ai souvenir, par exemple, d'objets admirés au musée du château de Valère (à Sion) et dans le trésor de l'abbaye de Saint-Maurice, qui ne figuraient point dans la salle de l'Exposition.

Le Comité du groupe spécial de l'Art ancien a pensé qu'il serait regrettable que ces objets, réunis à grand'peine et que l'on ne reverra peut-être jamais ensemble, se dispersassent sans qu'il en demeurât quelque souvenir. Il a donc entrepris la publication d'un « album » qui vient de paraître, destiné à « populariser en Suisse et à l'étranger un art original et peu connu », à « représenter au public les aspects variés de l'art suisse », à « offrir au public un coup d'œil d'ensemble sur la production nationale ».

L'exécution de cet album répond en tous points à ce programme : elle est extrêmement soignée, et digne des progrès de la phototypie. De plus, les soixante-dix planches qui le composent sont choisies avec un sens très juste des objets qui pouvaient le mieux donner une idée d'ensemble de l'art suisse. Je ne puis m'empêcher de regretter qu'on ait exclu de cette publication certaines œuvres qui m'avaient beaucoup intéressé : les gravures par exemple, parmi lesquelles il en est de tout à fait belles, et les sceaux, — sans parler de la riche série des miniatures qui ne se seraient point prêtées à la reproduction, et de celle des livres imprimés dont des spécimens détachés n'auraient pas eu beaucoup d'agrément.

Mais pour les manuscrits et reliures, pour la peinture sur verre surtout, pour les

meubles, les livres, les armes, la ferronnerie, l'orfèvrerie, les bijoux, etc., on ne peut qu'approuver sans réserve le choix des éditeurs. Je ne puis insister sur telle ou telle des planches, particulièrement significative, comme le buste-reliquaire de Marie-Madeleine, en bois sculpté, peint et doré, du xv[e] siècle, qui vient de l'Abbaye d'Engelberg, ou comme la belle maquette de vitrail aux armes de Glaris qu'avait prêtée la bibliothèque de la ville de Zurich. Plus encore que le détail, c'est l'ensemble qui fait l'intérêt de cette importante publication : comme l'ont désiré ceux qui en ont pris l'iniative, elle constitue une véritable histoire par images de l'art national suisse. Et elle est, de soi-même, une belle chose, une fête pour les yeux.

Édouard ROD.

Les tapisseries de la bataille de Pavie. — Un savant archéologue de Milan, le commandeur Luca Beltrami, vient de publier une luxueuse plaquette in-folio où les fameuses tapisseries du Musée de Naples[1] sont reproduites en héliotypie avec des notices malheureusement beaucoup trop brèves.

On a tant écrit sur ces tapisseries flamandes[2] où apparait déjà la manière affectée que Goltzius devait porter un peu plus tard à son comble, que je ne saurais m'étendre sur elles à un point de vue autre que l'enseignement à en tirer au profit de l'étude des armes. Je doute que ces six suites soient de nature à nous apporter de grands renseignements sur la bataille elle-même.

C'est autour de l'événement capital, la chute et la prise de François I[er], que se sont développées les plus extraordinaires légendes. Chacun a raconté le fait sous l'empire de ses passions, de ses intérêts ou de ses goûts. Les contemporains eux-mêmes n'y ont jamais rien compris, les témoignages abondent, et ils sont contradictoires. Le moindre prestolet écrivit des lettres sur l'aventure du roi des Français et tous ces commérages sont aujourd'hui pris comme bonnes sources[3].

J'ai fait figurer ici, grâce à la complaisance du commandeur Luca Beltrami et à la bienveillante intervention de M. Ressmann, un des épisodes, à mon sens le plus typique, de cette suite de tapisseries. Les Suisses, voyant la déconfiture des Français et des lansquenets à leur solde, refusent d'avancer. Cette page d'histoire est bonne à commenter et à joindre à celles où les perfidies, les défections, la mollesse de ces mercenaires surfaits, sont racontées par les contemporains eux-mêmes. C'est en vain que, chargeant à grands coups de plat d'épée cette canaille sur son front de bandière, Fleurange, le plus brave d'entre les braves, le capitaine Jean de Diesbach et

[1] *La Battaglia di Pavia illustrata negli Arrazi del March. del Vasto, al Museo Nationale di Napoli*, par Luca Beltrami. Milan, 1896, in-f°. — Tiré à 350 exemplaires.

[2] On trouvera sur ces tapisseries de bons renseignements dans l'ouvrage magistral de M. Eugène Müntz, *Histoire de la tapisserie* et dans le récent article de M. Gauthiez dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1[er] mai 1897).

[3] Je ne puis que renvoyer, au sujet des armes ayant appartenu à François I[er] et prises en cette bataille, comme à celles qui lui ont été attribuées, à mon étude sur le Musée d'artillerie (*Gazette des Beaux-Arts*, 1[er] octobre 1893, p. 272) ; sur celle de l'Armeria de Madrid (*id. ibid.*, 1895), et aussi dans les *Musées de Madrid*, Paris, 1896, in-4°. — Pour la lutte autour du roi renversé je renvoie à une étude complémentaire sur l'*Armeria de Madrid* qui paraîtra prochainement dans la *Revue de Paris*.

quelques autres hommes d'armes essayent de la porter à l'ennemi. Les tambours et les fifres ne veulent point marcher pour le Roi qui les paye et dont ils portent l'écusson, les porte-drapeaux jettent à terre les enseignes des cantons que piétinent ceux-là mêmes qui ont charge de les garder avec leurs épées à deux mains, dont la lame seule atteint la hauteur d'un homme.

Il y a beaucoup de renseignements à prendre dans cette composition, comme du



FRAGMENT DE LA TAPISSERIE DU MUSÉE DE NAPLES
D'après une photographie communiquée par M. Luca BELTRAMI.

reste dans toutes les autres, pour le costume et les armes. Il ne faudrait pas, cependant, en tirer parti avec une trop aveugle confiance, surtout pour les gens de pied. Ceux-ci ne sont point armés, ils ne sont pas coiffés de défenses de fer, ils n'ont ni corps de cuirasse, ni manches de mailles. Or, les gravures classiques de Nicolas Hogenberg et de tant d'autres maîtres nous montrent et nous prouvent jusqu'à l'évidence qu'on n'allait point alors à la guerre en simple pourpoint. Je soupçonne les artistes flamands qui ont fait les cartons pour les tapissiers de Gand ou de Bruges d'avoir à dessein supprimé les armures dont ils craignent sans doute l'effet un peu monotone. Ils les traitaient cependant très bien quand ils voulaient s'en donner la peine. S'il faut

reconnaître Fleurange dans l'admirable figure équestre qui volte, au premier plan, sur un puissant cheval pie, on ne saurait trouver une meilleure représentation d'un homme d'armes en action. Et si le grand personnage froid, maniéré et déjà trop « Goltzius » ne venait avec son costume trop clair, sa stature hors de proportion se mettre à hauteur du nez de la bête dont la croupe représente son plan de position véritable, on pourrait prendre ce petit morceau comme modèle. Je ne connais rien de plus parfait, dans les monuments figurés de cette époque qui se rapportent aux armures, que le petit homme d'armes du milieu avec son grand plumail à cinq pennes d'autruche dont la plus longue mesure bien trois pieds de long. Guindé sur ses étriers comme il convient à un homme qui, suivant les principes de la vieille équitation, allait partir au galop de pied ferme, l'épée haute, le masque d'acier levé, il est rassemblé, prêt à pousser sa bête sur le drôle qu'il choisira dans la ligne flottante des mauvais soldats. Ce seigneur n'a point la mine de ceux qui s'enfuirent de la bataille et il a dû rester dans le parc de Mirabelo, couché le nez dans l'herbe tachée de son sang, à côté de M. de la Palice, dont une chanson imbécilement dénaturée est venue rendre la mort ridicule après des siècles[1], à côté aussi du capitaine Jean de Diesbach qui se fit tuer tandis que ses hommes s'enfuyaient.

Je me permets de recommander ces deux figures d'hommes d'armes à ceux qui s'intéressent à l'archéologie. Ils y trouveront des enseignements dont, parmi les Directeurs de Musées d'armes, le comte de Valencia est le seul à avoir su profiter.

Les archéologues trouveront là une des rares occasions que l'on ait de bien comprendre la nature des renforts des armets à bec de moineau. Les mentonnières sont, sous ce rapport, absolument typiques comme aussi le nasal du petit homme d'armes. Je m'arrête pour ne point entrer dans cette voie, car sur ce seul coin de tapisserie on pourrait écrire un volume.

Maurice MAINDRON.

La peinture à l'œuf, par J.-G. Vibert, Paris, 1897. — Les peintres se rappellent encore le mouvement d'opinion que produisit dans le monde des ateliers le volume de J.-G. Vibert, *la Science de la peinture;* avec une indiscutable compétence, l'auteur y disait : « Il suffit de faire une promenade dans le Louvre pour constater que la conservation des peintures est en raison directe de leur ancienneté, c'est-à-dire que dans les tableaux du xve siècle, pour ne remonter que jusque-là, le coloris est resté plus éclatant, et la matière plus solide que dans ceux du xvie, et qu'en se rapprochant de notre époque la peinture se détériore de plus en plus, les tableaux les plus abîmés ne datent que de quelques années. A qui la faute? Hélas ! aux artistes seuls, dont l'insouciance dépasse les bornes... »

Tous les artistes ne furent pas si insouciants, et je me rappelle avoir entendu l'un d'eux, dont le portrait figure actuellement au musée du Luxembourg, blâmer énergiquement l'auteur de ce portrait qui, se trouvant à court de bleu de cobalt, en avait acheté sur son chemin un tube quelconque « sans savoir ce qu'il y avait dedans ».

[1]
Monsieur de la Palice est mort,
Est mort devant Pavie.
Un quart d'heure avant sa mort
Il faisait encore envie, etc.

Aujourd'hui le cri d'alarme de M. Vibert a été entendu, les peintres sont ou veulent paraître plus soucieux de savoir sur quoi et avec quoi ils peignent. Le moins chimiste d'entre eux peut, grâce aux indications fort claires contenues dans *la Science de la peinture*, vérifier si dans sa boîte le cobalt n'est pas falsifié par de l'outremer et l'outremer par de l'indigo. Il sait que telle couleur ne tient pas, que telle autre produira des réactions funestes ; son marchand doit lui fournir à côté du nom vulgaire le nom scientifique, la formule de la substance vendue, et les catalogues indiquent même par un nombre variable d'astérisques si la couleur doit changer un peu, beaucoup, ou pas du tout. De plus, différents procédés de peinture « normale » ont été préconisés par des marchands, des amateurs, des peintres, dont ce n'est point ici le lieu de faire une énumération critique. Chacun d'eux fit des heureux et des mécontents, il faut seulement rappeler, pour être juste, que chaque peintre ayant quand même sa façon à lui d'appliquer le procédé en apparence le plus invariable, tous les mécomptes ne sont point exclusivement imputables aux inventeurs.

Et voici qu'après toutes ces tentatives pour mettre des couleurs qui ne varient pas sur une surface qui les retienne, on annonce la résurrection de la peinture à l'œuf, la vraie, la bonne, celle du xve siècle, dont les spécimens vénérables et charmants resplendissent de fraîcheur aux meilleures places des musées.

Dieu veuille que cela soit vrai, et que, vers l'an 1997, les amateurs n'éprouvent point devant les tableaux de nos contemporains l'impression douloureuse que l'on ressent en face de certaines toiles de Heim ou de Prud'hon.

Mais, puisque tout est à l'analyse scientifique, n'est-il pas permis d'exprimer librement un regret à M. Vibert? L'illustre Pasteur, pour ne point parler des vivants, n'eut jamais l'idée, en présentant le résultat d'une expérience, de produire parmi les coefficients un flacon mystérieux étiqueté d'un pseudonyme, même spirituel, et M. Vibert s'est agréablement moqué de ce peintre de la génération de 1830 coutumier de procédés contraires, qui, dit-il « cachotier à ses heures, écrivait sur les fioles qui traînaient dans sa boite à couleurs : huile de Perlimpinpin, baume d'Apollon, fluide aérien, etc. ».

La campagne entreprise pour obtenir des marchands le nom vrai et la composition de la couleur vendue procédait du même sentiment et mérite toute la reconnaissance des artistes. Seulement, il est probable que ceux-ci, qui ne sont pas nécessairement dépourvus de logique, appliqueront le système à fond : la *résine normale*, des vernis à base de pétrole, ou certains *liquides* dont il est question dans *la Science de la peinture* avaient été accueillis froidement par des gens de peu de foi.

L'*aquatinta* et le *vernis à l'eau* dont l'emploi dans la peinture à l'œuf est indispensable et qui doivent être excellents auraient excité des sentiments divers chez l'artiste dont il était question au commencement de cet article : il aurait voulu savoir ce qu'il y avait dedans... Nul doute que ces produits ne soient très bons : mais il serait facile d'en assurer le succès en les faisant rentrer dans la chimie et non dans l'alchimie de la peinture.

François COURBOIN.

L'ART ET LA LOI[1]

4. — TABLEAU. — *Cession du droit de reproduction. — Cliché. — Modifications non autorisées. — Droit de l'artiste.*

M. Bessède est l'auteur d'un tableau intitulé : *Une marchande de plaisir, il y a cent ans*, exposé au Salon de 1894.

Ce tableau représente une jeune femme coquettement vêtue passant sur la terrasse d'un jardin public en agitant une crécelle et portant une boite à plaisirs en forme de tambour. Un massif d'arbres forme le fond du tableau. On aperçoit dans le lointain trois autres personnages de minime dimension.

Ce tableau a été reproduit dans l'*Almanach des postes et télégraphes* de 1896, mais sans le nom de l'auteur; le paysage qui encadre la figure principale a été supprimé en grande partie.

M. Bessède s'est plaint de cette reproduction et a intenté une action en dommages-intérêts contre M. Vilain, éditeur dudit almanach.

M. Vilain a justifié qu'il avait acquis le cliché du tableau en question d'un sieur Limon ; celui-ci le tenait d'un sieur Schluter et du journal *la Famille* qui avait obtenu de l'auteur du tableau l'autorisation de reproduire son œuvre et de céder le cliché de la gravure. De là, des demandes en garantie de Vilain contre ses cédants.

M. Bessède ne contestait pas le droit de reproduction de M. Vilain, mais il fondait son action sur le préjudice résultant pour lui, à son dire, de l'omission de son nom et de la suppression d'une notable partie du tableau.

Décidé. — « 1° Que la cession faite à [l'éditeur] ne l'autorisait pas à modifier la composition de l'auteur et à changer les proportions par la suppression d'une partie importante du paysage formant le fond du tableau ;

2° « Qu'il suffit qu'une œuvre d'art soit modifiée et altérée, sans le consentement de l'auteur et publiée sans son nom, pour que celui-ci soit fondé à réclamer ;

« En conséquence le tribunal : Fait défense à Vilain d'éditer la reproduction de l'œuvre de Bessède d'une façon partielle et dans les conditions sus-énoncées et ordonne la destruction du cliché fragmenté et réduit, etc. » (Tribunal civil de la Seine, 1re ch. 29 décembre 1896. Prés. : M. Laporte. Affaire Bessède c. Vilain, etc. — Avocats plaid. : MMes Constant, Ars. Petit et Gandouin. Gaz. du palais, 3 février 1897.)

Observations.— C'est l'ordre d'idées où se sont placés les juges dans l'aff. du sculpteur Bacquet. (V. cette Revue, 1897, p. 184.)

Encore que l'artiste ait aliéné, et son œuvre et le droit de la reproduire, il conserve un droit de protection sur le fruit de son intelligence. Il est autorisé à défendre son œuvre contre les entreprises d'un propriétaire qui en mésuserait, au dommage de la conscience et de la réputation de l'artiste.



5. — DOMAINE PUBLIC. — *Livres. — Manuscrits. — Objets d'art. — Bibliothèques. — Archives. — Musées. — Inaliénabilité. — Vente aux enchères publiques. — Revendication.*

Les consorts de Verna, héritiers du baron Dauphin de Verna, décédé le 2 février 1895, ont pris leurs dispositions pour vendre les manuscrits, ouvrages, etc.,

[1] Nous rappelons, une fois pour toutes, que l'exposé de faits des espèces judiciaires est emprunté avec exactitude aux constatations mêmes, consignées dans les jugements et arrêts. E. C.

composant son importante bibliothèque ; à cet effet, ils en ont fait dresser le catalogue par les soins de Brun, libraire à Lyon.

Au moment où il allait être procédé aux enchères publiques à ladite vente, indiquée pour le 4 novembre 1895 et jours suivants, M. le préfet de la Loire a fait saisir un certain nombre de numéros du catalogue, c'est-à-dire les objets désignés par les numéros 1355, etc., etc. ; il a en même temps attaqué les héritiers de Verna en restitution des objets désignés par ces numéros « prétendant que le baron de Verna ne peut avoir été détenteur de partie de ces objets qu'en raison des fonctions publiques par lui exercées et que d'autres objets paraissent avoir été distraits des bibliothèques publiques ou des archives du département de la Loire ».

Les défendeurs sans repousser le principe juridique sur lequel le préfet basait son action n'étaient pas d'accord sur les termes de l'expertise à laquelle devait nécessairement aboutir un procès de ce genre.

Les consorts de Verna soutenaient que les experts ne devaient pas être tenus de pousser leurs recherches sur la provenance des objets revendiqués antérieurement à la promulgation du Code civil, auquel appartient l'article 538, ou tout au moins avant le décret du 2 novembre 1793, converti en loi le 25 juin 1794, qui a établi et organisé l'administration des archives; qu'on ne devait pas oublier en effet, suivant eux, que, dans l'époque antérieure, les vieux titres, loin de faire partie du domaine public, avaient été l'objet des lois des 16 mai et 24 juin 1792 et 17 juillet 1793, qui ont ordonné la destruction par le feu des anciens titres, de ceux notamment qui étaient entachés de féodalité.

Le département de la Loire soutenait, d'autre part, que les titres compris dans les bibliothèques et archives publiques n'étaient pas les seuls qui fissent partie du domaine public; qu'il fallait encore assigner le même caractère à ceux qui, par leur nature, étaient destinés à faire ultérieurement partie de ces bibliothèques et archives; que tous les titres, par exemple, parchemins, lettres, documents de toute sorte, qui proviennent des services publics de l'État, des départements et des communes et qui présentent un sérieux intérêt général, politique, administratif ou historique, devaient être compris dans cette catégorie d'objets faisant partie du domaine public.

Décidé. — 1° « Qu'il est reconnu par une jurisprudence constante, que les défendeurs ne contestent pas, que l'article 538 C. civ., sainement entendu, comprend dans l'étendue du domaine public, non seulement les immeubles qui y sont énumérés, mais encore les livres, manuscrits, objets d'art qui, dans les bibliothèques publiques, archives publiques, musées, sont affectés à l'usage direct et immédiat du public; qu'il suit que ces divers meubles sont inaliénables et imprescriptibles;

« 2° Qu'il y a lieu de recourir à une expertise sans apprécier actuellement les prétentions des parties.

« En conséquence, le tribunal, avant faire droit, institue une expertise et fixe la mission des experts dans les termes suivants, que nous transcrivons à raison de leur importance :

« Nomme experts dans la cause, MM. Giry, professeur à l'École des chartes, à Paris; Baudrier, propriétaire à Lyon, et Clédat, professeur à la Faculté des lettres de Lyon, qui prêteront serment par-devant le juge des référés de Lyon, et qui ensuite se feront représenter les objets revendiqués par le département de la Loire, qui sont désignés au catalogue de la vente de Verna par les numéros ci-dessus énoncés, les examineront, feront la description de chacun d'eux et diront et rapporteront : 1° quelle est leur nature, si ce sont des livres ou des manuscrits; 2° si ces pièces, livres ou

manuscrits ont appartenu aux archives du département de la Loire ou aux bibliothèques publiques de ce département; si ces bibliothèques ou archives appartiennent au département ou aux communes, et si elles sont affectées à l'usage direct et immédiat du public; si, dans le cas où ces pièces ne figureraient pas dans des catalogues, il résulte néanmoins soit de marques extérieures, soit de renseignements fournis, qu'elles auraient fait partie de ces bibliothèques et archives; 3° depuis quand elles sont en la possession de la famille de Verna, quelle en est la provenance et l'origine, si elles proviennent de fonctions publiques exercées par le baron de Verna, si elles proviennent d'acquisitions faites à des ventes publiques ou privées soit sous l'empire du droit intermédiaire, soit sous l'empire du Code civil; 4° si ces pièces, bien que n'ayant pas appartenu à des bibliothèques ou archives publiques, proviennent cependant des services publics de l'État, des départements ou des communes, si enfin elles offrent un sérieux intérêt général administratif, politique ou historique; circonstances et dépendances. »

(Tribunal civil de Lyon, 1re ch. 20 février 1897. Présid. : M. Longchamp. — Affaire Préfet de la Loire c. de Verna. — Avocat plaid. : MMes Enou et Garcin. Loi du 13 mai 1897 et Gaz. pal., 1er mai 1897.)

Observations. — Les principes rappelés par le jugement rapporté avaient déjà été consacrés par la cour de Paris le 3 janvier 1846 (S., 47, 2, 77) à propos d'une pièce curieuse pour l'histoire du théâtre.

Un sieur Charron, possesseur d'une belle collection d'autographes, en annonça la vente publique. Parmi les pièces qui devaient passer aux enchères se trouvait une quittance de Molière, ainsi conçue :

En la présence des notaires soussignés, J.-B. Poquelin de Molière, comédien de la troupe du Roi, tant pour lui que pour les autres composant ladite troupe a confessé avoir reçu complant de M. Nicolas Mélignes, Conseiller du Roi et trésorier des Menus Plaisirs et affaires de la chambre la somme de 144 livres à lui ordonnancée pour leur nourriture pendant deux jours qu'ils ont été à Saint-Germain-en-Laye, par ordre de Sa Majesté pour y représenter les comédies de l'*Avare* et de *Tartuffe* au Château-Neuf, à raison de 6 livres chacun par jour, au nombre de douze acteurs et actrices. — Dont quittance faite et publiée à Paris en l'étude l'an 1669, le 7e jour d'août. — *Signé :* J.-B. MOLIÈRE.

La Bibliothèque royale revendiqua cette pièce comme étant sa propriété et lui ayant été enlevée à un moment donné. Le sieur Charron plaida l'acquisition ancienne et de bonne foi.

La Bibliothèque fut déboutée en 1re instance; mais sur appel de cette administration, la cour de Paris infirma, déclara la Bibliothèque « seule et véritable propriétaire de l'autographe » et « ordonna que ladite pièce serait à l'instant même remise entre les mains du greffier, pour être, sur le vu de l'arrêt, rétablie à la Bibliothèque royale sur le récipissé de son directeur ».

Le dernier état de la jurisprudence confirme cette doctrine. Il s'est manifesté à propos de miniatures, détachées dans des circonstances inconnues d'un superbe manuscrit de la *Cité de Dieu*, de saint Augustin, du XIVe siècle, appartenant à la Bibliothèque publique de Mâcon, et vendues par un acquéreur de bonne foi, le sieur Bonnis, marchand d'antiquités, à la ville de Lyon, laquelle les avait achetées pour enrichir ses propres collections publiques.

Après une série de procès à trois personnages (le Marchand et les deux Villes), victoire est restée à la ville de Mâcon, propriétaire originaire de « ce chef-d'œuvre de la calligraphie et de la peinture du XIVe siècle ».

Par cet arrêt impartial de la Cour lyonnaise (10 juillet 1894 : S., 95; 2, 185), la ville de Lyon a dû restituer à la cité bourguignonne les miniatures disputées.

EDOUARD CLUNET,
Avocat à la Cour de Paris.

PROPOS DE BIBLIOPHILE

LES VENTES DE LIVRES ET D'ESTAMPES

Saison 1896-1897

Voici les ventes de livres et d'estampes finies, pour l'année collectionnante novembre 1896-mai 1897 : c'est le moment d'en parler. Avant, il est trop tôt : il faut laisser passer la littérature spéciale des préfaces de catalogues. Littérature peu appréciée du bibliophile acheteur ; très rouée sous ses apparences d'enthousiasmes sincères, et, sous ses allures doucement et invariablement bénisseuses, très insidieuse ; au fond, ce n'est qu'une excitation à la débauche des prix.

Il y a des années où dominent les ventes de livres modernes : l'année 1896-97 a été une année de ventes de livres anciens. Elle en a jeté sur le marché plusieurs milliers, donnant lieu, tous frais et commissions compris, à douze cent mille francs d'achats.

Sur la conclusion à tirer de ces ventes, sur la physionomie générale du marché, les avis sont diamétralement opposés. *Les livres ne se vendent plus ; c'est une pitié!* gémissent certains survivants de la bibliophilie rétrospective ; tandis que d'autres clament : *les livres sont inabordables : on ne peut plus rien avoir dans les ventes!* Le singulier est que ces deux termes en apparence inconciliables sont l'un et l'autre vrais.

Le livre courant, le livre ordinaire, le livre neutre, ni exceptionnel ni mauvais, le livre simplement en condition honnête n'a plus de clientèle. On ne se croit plus obligé de se pâmer sur la « vieille peau » uniquement parce qu'elle est de la vieille peau ; on veut maintenant qu'elle renferme des viscères estimables, ou bien que le talent du relieur-décorateur l'ait élevée au rang d'objet d'art.

Au contraire, le livre exceptionnel, le livre offrant au simple énoncé de son titre, de sa condition, de sa reliure, de sa provenance, une particularité saisissante, piquante, amusante, intéressante, émoustillante, ce livre a client à tout prix. Il monte, il monte, il est inabordable!

Le bibliophile actuel est un « curieux ». Il n'achète que le « mouton à cinq pattes ». Même, une fois qu'il le tient, il essaie de lui en ajouter une sixième, par des admirations habiles et des commentaires savamment enflammés.

La bibliophilie s'est modifiée, transformée. Ce fut l'illusion insigne des « grands bibliophiles » du genre 1840-1860 de croire qu'elle ne changerait pas, et qu'ils tenaient, eux, bibliophiles rétrospectifs et classiques, la formule définitive de l'amour du livre. Comme si rien, sur la Terre, restait plus d'une génération semblable à soi-même ! Les bibliothèques de Paillet ou de Lacarelle ne ressemblaient point à celle de Renouard, qui n'était point celle du duc de la Vallière, qui n'était point celle du comte d'Hoym, qui n'était point celle de De Thou, qui n'était point celle de Henri II, qui n'était point celle de Grolier, qui n'était point celle de Charles V...

Les livres se sont classés, en grande partie, définitivement, dans des collections ou musées d'où ils ne sortiront plus. Le stock en circulation est donc une matière fort appauvrie. On n'y récolte plus, on y glane. C'est pour décourager les commençants de s'y mettre. Enfin, la poussée invraisemblable, enragée, des prix, qui se produisit vers 1875, a surmené les trois quarts des livres, quitte à les laisser retomber ensuite dans de lourdes chutes. Et elle a éloigné du livre ancien la génération nouvelle, qu'elle a poussée vers le livre contemporain. Donc, plus d'amateurs pour le livre ancien en condition ordinaire. Plus de débutants. Mais des finissants, des bibliophiles ardents qui parachèvent leur collection; ceux-là, quand ils ont enfoncé leurs crocs dans une pièce curieuse, ne lâchent plus, à aucun prix.

Il faut le dire: par la force même des choses, la génération actuelle a bien moins le sens de la bibliothèque, de la collection de livres, que celle qui l'a précédée. Mais, par contre, elle a, bien autrement aiguisé, le sens de l'art dans le livre et dans la reliure, et aussi le sens du livre-objet de curiosité, du « livre bibelot ».

En bibliophilie, comme en autre chose, on n'accepte pas de bonne grâce la génération qui vous suit, et on la traite volontiers de haut. En 1861, déjà, Leroux de Lincy, parlant de la transformation de la bibliophilie, disait: *On délaisse les chefs-d'œuvre de l'esprit humain! Il n'y a plus de bibliothèques: il n'y a plus que des cabinets!* Notez que la nouvelle génération était celle des James de Rothschild, des Quentin-Bauchart, des Louis Rœderer! Trente-cinq ans plus tard, Bauchart, à son tour, s'écriera: *On délaisse les chefs-d'œuvre de notre littérature! Il n'y a plus de bibliothèques: il n'y a plus que des étagères!*

Oui, mais quelles étagères! Des étagères de cinq cent mille, qui renferment plus de maîtresses pièces que la « grande bibliothèque d'autrefois »!



Exemple: la vente H. B. (Henri Bordes) en février. Une étagère, ou, comme disent les libraires, un « petit lot de livres », 107 numéros, pas davantage. Une vente brève et ramassée, qu'on pourrait intituler: « deux heures de livre ancien », comme à la Bodinière on intitule: « une heure de musique moderne ». Ci: cent quatre-vingt mille francs! Moyenne, 1 800 fr. par article. Mais dans cette moyenne générale, il y en a une plus particulière et bien plus élevée: c'est celle des vingt-cinq articles les plus précieux, ayant produit à eux seuls 140 000 fr. A la bonne heure, voilà du livre!

Pour n'en citer que quelques-uns: les *Psaumes de David*, exemplaire de De Thou: 3000 francs. — Un *Office de la Vierge*, imprimé par Plantin, deux volumes dans une très riche et fraîche reliure « fanfare »: 5 500 francs. — Un livre de prières, calligraphié par Jarry et relié par Le Gascon: 10000 francs. — Un *Office de la Vierge*, calligraphié par Jarry: 6000 francs. — Un livre de prières, calligraphié par Rousselet: 9000 francs. — Une reliure en mosaïque à répétition de Padeloup sur un livre de Giordano Bruno: 9000 francs. — Une belle reliure de Henri II: 13000 francs. — L'édition de 1486 des *Cent Nouvelles nouvelles:* 9000 francs. Celle de Lyon, 1535, de *Gargantua*: 3500 francs. — Le livre de Pluvinel sur l'équitation: 3000. — Le *Monument du Costume*, de Moreau le jeune, 8000 francs (prix mollissant!).

Les *Chansons de La Borde*, en reliure du temps, figures de Moreau avant la lettre, 8000 francs. Cet exemplaire avait été payé à la vente Lacarelle 8800 francs. Lisez, avec 5 p. 100 de frais et 10 p. 100 de commission : 10120 francs. Sur les 8000 francs du prix de revente, il faut déduire au moins 1000 francs de frais. Perte réelle, *plus de trois mille francs*. Ce qui prouve deux choses : la première, que le présent exemplaire semble avoir battu son plein, et épuisé sa force d'ascension de prix, et d'émotion sur les bibliophiles ; c'est ce qui arrive à tous les livres les uns après les autres ; la seconde, qu'il n'est pas de baccara ou de roulette dont la cagnotte puisse lutter, comme voracité, engloutissement et piperie, avec la vente publique...

Le *clou* de la vente Bordes fut l'étrange et fameux « livre d'heures » du comte de Bussy-Rabutin. Vous vous souvenez de ce passage de Boileau :

> Moi j'irai épouser une femme coquette,
> J'irais... [Bussy.
> Me mettre au rang des saints qu'a célébrés

Ces saints d'un nouveau genre, Bussy-Rabutin les avait célébrés en les faisant portraiturer en miniature dans un manuscrit in-16 affectant la forme d'un petit livre de prières. Aujourd'hui le texte n'existe plus, ayant été entièrement gratté. Mais il reste les huit portraits, quatre de « saintes », quatre de « saints » (Molière les nommait autrement) : l'un d'eux passe pour représenter Louis XIII... ! Le livre est dans sa reliure du XVIIe siècle.

Ce précieux morceau, que l'on suit à la trace dans les collections du duc de la Vallière, de la duchesse de Châtillon, de la duchesse d'Uzès, de la marquise de Rougé, du vicomte de Lostanges, et en dernier lieu, d'Ambroise Firmin-Didot, fut vendu à la vente Didot 25000 francs. Cette année il est adjugé 20650 francs. Avec les frais (15 p. 100 en sus) le livre retrouvera les 25000 francs, tandis que le vendeur (10 p. 100 en moins), perdra au bas mot 10000 francs. (La cagnotte ! la cagnotte !)



Après l'étagère, le cabinet. C'est sous ce titre même que le baron Lucien Double avait décrit sa bibliothèque restreinte, dans le *Cabinet d'un curieux, description de quelques livres rares*. Et il définissait son programme de bibliophile : « Sur les rayons de la bibliothèque de Louis XIV si connue de mon enfance, enfermer deux catégories de livres qui répondent aux deux attraits les plus vifs de ma pensée : la passion historique et la rareté. Ne point les classer en grecs, latins, français, ou en poètes, historiens, philosophes, orateurs ou conteurs, mais en livres de *provenance* historique, ayant appartenu à des rois, reines, favorites, grands personnages, amateurs célèbres, — et incunables, gothiques, romans de chevalerie, livres divers des XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles. »

Voilà un petit catalogue qui sort, enfin ! du classement éternel, monotone et décolorant des catalogues de bibliothèques. Il était de cent soixante numéros ; deux jours de vente ; 80000 francs. Moyenne 500 francs par article. C'est encore très honnête.

Deux reliures de François Ier, 1800 et 1500. — Un missel de Charles IX, 1200. — Un *Nouveau Testament*, de Robert Étienne, reliure de Charles IX : 5000. — Une belle reliure de Maïoli : 6000. — Une de Canevarius, 5400. — Un *Calendrier des Bergers*, relié par Niedrée : 5000. — Un *Speculum humanæ Salvationis*, relié par Trautz, 2500..., etc.

Le volume sensationnel, le « bibelot »

guetté par les amateurs solides, était un de ces livres que jadis leurs auteurs envoyaient relier convenablement, sur lesquels ils faisaient apposer les armes de la personne, roi, reine, prince ou princesse, à laquelle ils les faisaient ensuite offrir.

Ici, l'auteur est Marat; la personne, Marie-Antoinette! *Découvertes de M. Marat, docteur en médecine et médecin des gardes du corps de monseigneur le comte d'Artois, sur le feu, l'électricité et la lumière, constatées par une suite d'expériences qui viennent d'être vérifiées...* 1779, in-8°, maroquin rouge, aux armes de Marie-Antoinette.

Vous sentez bien que le rapprochement de ces deux noms est le fin du fin de la bibliophilie; le dernier mot de l'excitation — 8020 francs! — et les frais.



Intermède moderne : deux ventes de Rops. La collection H... (novembre 1896), composée de dessins, qui ont superbement « marché ». La collection T... (avril 1897), formée surtout d'eaux-fortes, qui se sont montrées « très fermes ». Cependant beaucoup n'ont pas dépassé des prix de 10, 20, ou 30 francs, parce qu'elles ne sont que des croquis ou des études secondaires dans l'œuvre. Là-dessus, scène comique : après la vente, les amateurs se rabattaient chez Conquet avec des airs livides, en s'interrogeant d'une voix consternée et défaillante : *Mais les Rops baissent?...*

Non, ils ne baissent pas. Mais il ne faut pas chercher à les faire monter de force. Or depuis quelque temps c'est à qui surmènera les Rops, en les chauffant, en les brûlant à coup de préfaces, d'articles, d'anthologies.

Comme il y eut jadis des trautzistes, des trautzolâtres, qui nous auraient fait sans vergogne payer 10,000 francs un janséniste in-18 de leur relieur, il y a aujourd'hui des ropsistes, des ropsolâtres qui nous feraient payer au prix de la pièce aux cent florins le moindre griffonnis gravé par leur idole; pour un peu ils nous donneraient des héliogravures Dujardin pour des « vernis mous » originaux. Ils essaient de nous lanciner sur chaque pièce par des épithètes de « perverse » et de « troublante », etc. Ils veulent même nous terrifier : pour les trautzistes, Trautz était dieu; les ropsistes, eux, ont trouvé que Rops est le diable; il est « satanique ». Quelques jeunes satanistes nous insinuent cela sans rire. Rops satanique? lui, ce joyeux et ce spirituel? Il faudrait ne jamais l'avoir vu pour le croire. S'il a quelque chose de commun avec le diable, c'est d'en être lui-même un fort bon, avec un talent du diable, et diablement risqué il y a des fois! Plein de sens, d'ailleurs; la preuve : il n'est pas ropsiste. Quand il a vu que ses fanatiques commençaient à le trop célébrer et préparaient son exposition, il s'est dérobé, et du coup en a quitté Paris pour se mettre à l'abri quelque temps.

A part cela, dès qu'un vrai beau Rops est en vente, il passe sans fléchir. A la vente T... un dessin, *le Scandale*, nullement scandaleux d'ailleurs, et représentant des commères hollandaises en train de raconter le dernier « potin » : 6,000.



Revenons au livre ancien.

Vente Crampon. — Ce n'est pas une « étagère », cette fois, mais une bibliothèque; 1300 numéros, 60,000 francs. Mais pas transcendants : dès lors, petite moyenne, environ deux louis. On retrouve là, à des cotes intimes, des livres qu'on est habitué à voir payer avec plus de considéra-

tion. Ce spectacle est toujours pénible. Mais encore une fois, pas d'acheteur pour le livre ordinaire et neutre. Mieux vaudrait une bonne étagère. Le plus gros prix a été pour les *Contes Rémois* de 1858, illustrés par Meissonier, en reliure de Petit : 880 francs.

Vente Tandeau de Marzac. — Une bibliothèque encore, de 800 numéros, et qui avaient été payés fort cher. Moins bien revendus : 120 000 fr., moyenne 150 : pas de morceaux « piquants » ou extraordinaires ; surtout, des livres en condition insuffisante, reliés par des relieurs de second plan, etc. Dans ces ventes « en retraite », il y a d'excellentes occasions pour le bibliophile qui sait ce qu'il veut et ne se laisse pas mener par le préjugé ou par la mode.

Car à côté du mérite certain et durable, il y a pour les livres la question de mode, les engouements, les feux de paille, le surmenage conduisant à des chutes mortelles. L'arène des ventes a ses jeux icariens. En voici un exemple formidable, à cette vente même. Grandeur et décadence du « Molière de soixante-treize » : l'édition des *Œuvres de Molière*, de 1673, édition un peu bâtarde, tenant le milieu entre la vraie première édition collective de 1666 et la première édition complète de 1682, mais édition très rare, dont on ne connaît que cinq ou six exemplaires, et très précieuse pour la série des Molière et pour les moliéristes. Il y a vingt ans cela faisait rage ; les bibliophiles se livraient entre eux à des conversations supra-brûlantes, extra-excitantes, sur le « soixante-six », le « soixante-treize » et le « quatre-vingt-deux » ; on sortait de l'entresol de Fontaine, où se tenaient ces propos de bibliophiles, absolument fou, éperdu de désir, on courait à « l'hôtel », ou bien on allait guetter Gouin retour de Hollande, et comme M. Tandeau de Marzac, on « s'appliquait » — bien vite, pour empêcher un rival de le prendre — le Molière de soixante-treize pour vingt mille francs. Il vient de se revendre six mille.

Et toutes les catégories de livres ont passé par cette période de mode. Il y a eu en bibliophilie le monsieur qui fait une maladie pour avoir manqué un Alde ; Renouard nous en parle. Nodier a raillé celui qui défaille pour un millimètre de moins à un elzévir. Il y a eu un jour de folie pour le *Rabelais* de Le Duchat ! il y a eu l'enthousiaste du *Pastissier François*, puis l'amant de *Louise Labé*, puis le moliériste, puis l'enragé de Restif de la Bretonne ; il y a eu les frénétiques de romans de chevalerie, les passionnés des poètes du XVIe siècle, les fanatiques de *Télémaque*, de *Gil Blas*, de *Manon Lescaut;* et en reliure donc ! les délirants de Boyet, les dévots de Padeloup, les fétichistes de Trautz ; tout a monté, tout a baissé. Il y a eu notamment trois *provenances* devant lesquelles on s'est agenouillé comme devant des reliques, trois simples marques que l'on a admirées comme si elles équivalaient à des manifestations du plus grand art : les deux *C* de madame de Chamillart, les « petits moutons » (la toison d'or) de Longepierre, les armes du comte d'Hoym. Il semble aujourd'hui que madame de Chamillart soit stationnaire ; Longepierre tendrait plutôt à baisser (oui vraiment !). Le comte d'Hoym se maintient : il fait même, à son tour, son *quo non ascendam*. Il est présentement très coté, et très poussé par les derniers bibliophiles rétrospectifs ; ceux qu'on a appelés les « vénérants ». Cela durera-t-il toujours ?.....

(*A suivre.*) Henri Beraldi.

REVUE

DES

TRAVAUX RELATIFS AUX BEAUX-ARTS

PUBLIÉS

DANS LES PÉRIODIQUES ÉTRANGERS[1]

Pendant les premiers mois de 1897

ALLEMAGNE ET AUTRICHE-HONGRIE

Allgemeine Bauzeitung (Vienne). 1897. 1. — La colonnade de Marienbad, exécutée par les architectes viennois Mikoch et Niedzielski (avec planches). — N. Schultz. Le temple de Diana Propylea à Eleusis.

2. — G.-A. Horst. La nouvelle église protestante de Saint-Luc à Munich, construite par Albert Schmidt. — L. Treschtik. Les progrès de l'architecture en Autriche, et en particulier les études sur l'art gothique.

Anzeigen (Gœttingische gelehrte). 1897, n° 1. Étude archéologique. — Le théâtre antique (C. Robert).

N° 2. — A. Schneider. La Rome antique.

Anzeiger der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften (Vienne). 1897. V et VI. — O. Benndorf. Ephèse (avec plan).

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (Nuremberg). 1897. — *Communications :* Dr R. Schmidt. Les instruments scientifiques du musée de Nuremberg : la Mensula Praetoriana et l'Equerre d'Andreas Albrecht. — E. Brandt. Un devant d'autel en cuivre doré repoussé, provenant de l'église de St-Nicolas de Quéras (Schleswig-Holstein).

Atelier (das). 9e livr. Mai. — Rob. Mielke. L'art industriel et le public. — Ern. Berger. La technique et la peinture de Bœcklin et de Thoma. — La grande exposition artistique de Berlin en 1897.

Berliner philologische Wochenschrift. 1897, n° 3. — R. Edward. Le musée des Beaux-Arts de Berlin.

N° 5. — La glyptothèque de Ny-Carlsberg.

N° 8. — Th. Reinach. Deux fragments de musique grecque.

Blaetter für das Gymnasialschulwesen (Bavière). 1897. I et 2. — P. Arndt. La glyptothèque de Ny-Carlsberg (H.-E. Uhrlichs). — W. Dorpfeld et E Reisch. Le théâtre grec.

Byzantinische Zeitschrift. 1897, 3-4. — P. Orsi. Un encensoir byzantin découvert en Sicile (avec inscription grecque).

Centralblatt für Glasindustrie und Keramik. 397. — L'industrie verrière et céramique en Russie.

402. — La peinture sur verre dans le grand duché de Bade.

Centralblatt Literarisches.

N° 3. — Schlie. Les monuments de l'art et de l'histoire dans le grand duché de Meck-lembourg-Schwerin.

N° 8. — Kautzsch. Les gravures xylographiques de la Bible de Cologne de 1479.

Christliches Kunstblatt. 1897. — A. Heussner. Les images en ivoire dans l'art chrétien.

[1] Ce relevé paraîtra régulièrement tous les trois mois, dans les numéros de mars, juin, septembre et décembre.

Les numéros de janvier, avril, juillet et octobre contiendront la liste des ouvrages sur les Beaux-Arts publiés en France et à l'étranger, au cours du trimestre précédent.

Enfin, nos lecteurs continueront à trouver dans les numéros de février, mai, août et novembre une revue analogue des périodiques français.

Deutsche Revue (Leipzig). Janvier. — Wasielewski. Rob. Schumann. — Anton v. Werner. Les Académies des Beaux-Arts.
Février. — Max Rooses. La correspondance de P.-P. Rubens. — C. Knuttel. Le peintre hollandais Israels.

Deutsche Rundschau (Berlin). Janvier. — J. Minor. Ernesto Rossi.
Février. — F. von Dahn. La colonne de Marc-Aurèle à Rome. — M. Friedlænder. Schubert. — J. Janitsch. La critique artistique.
Mai. — K. Lamprecht. L'évolution de la peinture hollando-allemande aux XVIe et XVIIe siècles. — C. Krebs. Joh. Brahms.

Gartenlaube. 1897. 2. — Hartung. Musée historique de la bataille de Leipzig.

Gegenwart. 1897. Janvier. — W. Stosz. Les découvertes de la photographie céleste.
Février. — J. Gaulke. Les reconstitutions de l'antique.
Mars et avril. — F. Stahl. L'Académie de Berlin. Le dessin d'après le plâtre. (Opinions des artistes allemands.)

Gesellschaft. Avril. — E. Schaeffer. Arthur Schnitzler. — L. v. Kunowski. L'affiche artistique.

Globus. 1897. 1. — W. Halbfass. Recherches archéologiques en Asie-Mineure.
5. — Un document paléographique égyptien sur le peuple d'Israël (avec 5 planches).

Graphischen Kuenste (die) (Vienne). 1897. — K. Masner. L'exposition des travaux originaux de l'art graphique moderne en 1895 (1[re] partie).
Supplément. — Le « Roméo et Juliette » de Makart. Gravure de Johannes Klaus. — H.-E.-V. Berlepsch. Une exposition d'affiches. — Fr. Hesse. La pantographie.

Hermès. 1897. 1. — W. Helbig. Les objets en fer de l'époque homérique.

Jahrbuch des kaiserlich deutschen archæologischen Instituts. 1897. 1. — Deux peintures sur marbre de l'ancienne Attique (Hans Dragendorff) — Les Pinax de Corinthe, au musée royal de Berlin (Erich Pernice). — La collection de Gœthe (une figure alexandrine en bronze (Ad. Michaelis). — Les dessins de Tell-Deffenneh (Petersen). — D[r] H. Lehner. Les collections d'antiquités de l'Allemagne occidentale. — L'anniversaire de Winckelmann.

Jahrbuch der kgl. Preuss. Kunstsammlungen. 1. Les reliefs en ivoire byzantins.

Jahrbuch der Kunstsammlungen der A.-H. Kaiserhauses. 1897. — J.-V. Schlosser. Les plus anciennes médailles de l'antiquité. — Hans Graeven. Les ivoires byzantins des IXe et XIe siècles. — Max Lehrs. Le maître des cartes à jouer et son école.

Katholik. 1897, n° 1. — C.-M. Kaumann. L'inscription de la stèle d'Abercins.

Kritik (Berlin). 1897. Janvier. — E. Zart. L'idéal dans les arts plastiques.
Mars. — C. Latermann. L'avenir de l'art industriel en Allemagne.
Avril. — Bernard Scharlitt. Le drame musical en Allemagne.
Mai. — A. Gerhardi. Sophocle, Shakespeare et Wagner.

Kunstchronik (Chronique des Arts). 1897. 3. — Les peintures murales de Mycènes.
5. — La techtonique grecque de Bœtticher.
7. — J. Reinicke. Comment Phidias représenta la Minerve Promachos.
12. — Les fouilles d'Athènes.
25. — E. Steinmann. Les *Stanze Borgia*.

Kunst für Alle (Art pour tous). 1897. 12. — F. Winter. Le trésor de Boscoreale.
10 février. — William Ritter. Le peintre roumain Grigoresco. — L'aquafortiste hollandais Carl Storm van S'Gravesande.
Avril. — H. E. von Berlepsch. Le peintre Albert Keller.

Literaturzeitung. 2. — La loi des proportions dans l'architecture antique et sa survivance dans la Renaissance (G. Dehio).
9. — F. Kœpp. Le théâtre antique.

Magazin für Litteratur (Berlin). 1897. Janvier. — Max Osborn. Les salons de Berlin. — Erik Lie. Auguste Rodin. — Max Lœwengard. Le centenaire de Schubert.
Février. — M. Osborn. V. Verestchagin.
Mars. — Graef. Essais de reconstitution de la « Ménade » du musée royal de Berlin.
Avril. — Max Osborn. Le monument commémoratif de Guillaume I[er]. — Max Schmid. Les nouvelles affiches artistiques allemandes. — E.-O. Nodnagel. Joh. Brahms.
Mai. — M. Schmid. Carl von Lutzow et ses travaux sur l'histoire de l'art.

Mittheilungen des historischen Vereins für Steiermark (Styrie). 1896. —

O. Fischbach. Les lampes romaines de Petovio. Collection du musée styrien Joanneum.

Mittheilungen des K. Deutsch. Archæol. Instituts. N° 2. — A. Michaelis. La stèle de Mycènes.

Mittheilungen des K. K. central Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und histor. Denkmale (Bulletin de la Commission centrale des monuments artistiques et historiques). 1897. 1. — R. Weishaupl. Antiquités de Pola. Pierres tombales du couvent de Paladi près de Spalato. — Wœzl. Le château Buon Consiglio à Trente.

Mittheilungen des K. K. Œsterreich. Museums für Kunst und Industrie (Bulletin du musée Autrichien d'art et d'industrie). Janvier. — Le style baroque et l'art moderne.

Février. — J. Folnesics. L'illustration du livre en Angleterre.

Mars. — Hans Macht. Le vase de Tassilo.

Avril. — Les musées d'art industriel.

Mittheilungen aus den Oriental. Sammlungen der kœnigl. Museen zu Berlin (Bulletin des antiquités orientales des musées de Berlin). 1897. Le tombeau de Mentuhotep.

Monatschrift (Œsterreichische) für den œffentlichen Baudienst. 1897. 1. — Projet d'une église catholique grecque à Sereth (plans de Gust. Sachs). — Léonard de Vinci et les anciens projets de digues.

2. — La salle de gymnastique de la société des Sokols à Podgorze (plans de J. Krylowski). — L'architecture des églises protestantes.

3. — A. Meissner. Les logements et habitations de grande ville. — La conservation des anciens monuments d'architecture. — L'exposition de 1900.

4. — La fontaine d'Hercule à Augsbourg. L'évolution historique et l'organisation des travaux publics en France. — Rapport sur les travaux de la deuxième section de la commission centrale impériale et royale des monuments artistiques et historiques.

Museum. — 1. Kekule v. Stradonitz. La critique de l'Antique.

2. — P. Kristeller. Andrea Mantegna.

Nation (Berlin). 1897. 8 janvier. — J. Meier-Græfe. Karl Kœpping. — H. Welti. Franz Schubert.

Avril. — J. Meier-Græfe. L'exposition de la « Libre Esthétique » à Bruxelles. — H. Welti. Joh. Brahms.

Neue Deutsche Rundschau. (Berlin). Avril. — Osborn. L'archaïsme dans l'art.

Nord und Süd (Breslau). 1897. Février. — J. Meier-Græfe. L'art chez soi.

Pan. 1897. 1. — H. von Tschudi. Adolf Menzel. — W. Bode. Historique de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin.

2. W. Bode. Les devoirs des musées d'art industriel. — Schmarsow. La vieille école de sculpture saxonne au XIIIe siècle. — Max S. Friedlænder. Lucas Cranach.

3. — Max Lehrs. L'art de la lithographie. — J.-E. Sattler. Les tableaux de Courbet exposés à Munich.

4. — W. von Seidlitz. Les collections particulières de Hambourg. — Otto Ernst. L'art et les masses.

Repertorium für Kunstwissenschaft. XXe volume — 1. Bruno Sauer. L'œuvre de l'architecte et sculpteur Filarete. — Zucker. Un dessin inconnu de Durer.

Ueber Land und Meer. 1897. N° 8. — Franz Schubert.

N° 9. — R. Hirschfeld. L'exposition de Franz Schubert, à Vienne.

Umschau (Francfort-sur-le-Mein). 20 mars. — E. Valenta. Les progrès actuels de la photographie en couleurs.

27 mars. — W. von Œttingen. Un illustrateur du XVIIIe siècle. Daniel Chodowiecki.

17 avril. — H. Riemann. L'année musicale (1896-1897), en Allemagne.

15 mai. — H. Popp. L'art dans la rue (les affiches artistiques) en Allemagne.

Weltpost (Vienne). 1897 (1re année), n° 1, (1er avril). — Eugène Muntz. La tapisserie en Allemagne. — Th. Gottlieb. Les collectionneurs de manuscrits au XVIe siècle. — Wartenegg. Les anciens portraits dans les pays héréditaires d'Autriche. — Portraits et caricatures de Beethoven.

15 avril. — Eugène Artin. L'art industriel à Vienne. Le musée industriel de Reichenberg. — La collection du comte Rodolphe Hoyos. — G. Wustmann. Un portrait de Sébastien Bach par Liszewsky.

Wiener Zeitung. 1896, n° 284. — A. Bauer. Marbre et bronze.

N°s 294, 295. — J. v. Falke. Le goût anglais.

— L'art industriel en Russie, 1897. nº 9. — L'exposition industrielle et artistique de Stockholm en 1897.

Wiener Mœbelhalle. 1896, 23. — Les innovations anglaises et principalement londoniennes dans la décoration des appartements.

1897. 2. — Les ameublements japonais en Amérique. — BATHMER. La tapisserie orientale.

Wochenschrift des N. O. Gewerbe Vereins (Vienne). — L'exposition de Vienne en 1898.

Wochenschrift für klassische Philologie. Nº 4. — WIZEMANN. Les groupes du fronton du Parthénon.

Nº 6. — IVANOFF. Etudes architectoniques.

Nº 10. — M. von CHLINGENSPERG AUF BERG. Les tombes romaines.

Nº 17. — B. SAUER. Les études sur l'histoire de l'art de Furtwængler.

Nº 19. — A. PAWLOWSKY. Les sculptures en Attique avant les guerres persiques.

Nº 20 (12 mai). — E. LE BLANT. 750 inscriptions de pierres gravées.

Zeit (Vienne). 16 janvier. — HERMANN-BAHR. Peinture. L'œuvre de Rodolphe Huber.

30. — Richard WALLASCHEK. Franz Schubert.

13 février. — Camille MAUCLAIR. Félix Ziem.

20. — Em. ERTE. Le peintre Wazmann.

6 mars. — F.-X. SALDA. La jeune génération musicale en Bohême.

13. — Alfred GOLD. Le peintre bavarois Max Slevogt.

20. — Bernhard MUNZ. L'esthétique devant la science. — Em. SCHEFFER. La femme dans les tableaux de Carpaccio.

10 avril. — Rich. WALLASCHEK. Joh. Brahms.

24. — CUGITZ. L'Affiche artistique à Vienne.

8 mai. — A.-J. MEIER-GRÆFE. Le dessin et la peinture.

Zeitschrift für bildende Kunst janvier SCHŒLERMANN Walter Crane. — A. BRUNING. Les lustres.

Février. — A. ROSENBERG. Le peintre allemand Karl Heffner.

Mars. — Otto BAISCH et A. ROSENBERG. Le sculpteur berlinois Begas. — SCHLEINITZ. La nouvelle « National Portrait Gallery » à Londres.

Avril. — Julius VOGEL. Anciennes et nouvelles œuvres de Max Klinger. — F. MINKUS. La figure humaine considérée comme élément décoratif.

Zeitschrift für christliche Kunst. — SCHMOTGEN. Un nouvel ostensoir en style gothique. — BRAUN. Les tables de la Passion et de la glorification dans l'église de St-Mathieu à Trèves. Bas-reliefs en bois peint.

Xe année. 1. — H. WEISZÆCKER. Un peintre anonyme du XVe siècle : le Maître de Francfort.

Zeitschrift für gewerbliche Unterricht nº 17. — H. HEDICKE. L'atelier dans l'école.

Zeitschrift für histor. Waffenkunde Janv. Les armes et armures à l'exposition millénaire de Budapest. — Les collections d'armes en Russie.

Zeitschrift für Innendecoration. 1897 janvier. — L. HAGEN. La mode et l'art industriel. — ROCH Les maisons à bon marché.

Zeitschrift für Musterzeichner, nº 25. FISCHBACH, janvier. L'école et l'atelier.

Zeitschrift für Numismatik. 3, 4. — A.-V. SALLET. Une monnaie d'argent du roi de Bactres Antiochus. — E.-J. SELTMANN. Monnaies impériales romaines inédites. — P. IMHOOF-BLUMER. La numismatique du Pont, de Paphlagonie, de Tenedos, d'Eolide, de Lesbos. — H. GÆBLER. La numismatique macédonienne. — DANNENBERG. Les bronzes de l'époque impériale.

ANGLETERRE

Academy. 1897. Nº 1290. — A. SMITH. L'illustration dans l'enseignement primaire.

Antiquary. 1897. Nº 85. — Gerald MARIOTT. Les maisons à cinq étages de Pompéi

Mai. — T.-M. FELLOW. Les calices d'Ughtorpe.

Architectural Review. 1897. Avril. — H. WILSON. L'œuvre de sir Edward Burne Jones. — J.-M. BRYDEN. William-E. Hesfield. — W. SCHULTZ. L'art byzantin. — BERESFORD-PITE. Le dessin dans la peinture.

Architecture. 1897. Avril. — Arthur-Vye PARMINTER et Ch. SAUNIER. Les styles d'architecture en France depuis le commencement de la Renaissance. — La cathédrale de Cantorbéry. — Charles HARPER. La Cornouailles préhistorique et actuelle.

Artist. 1897. Février. — Ford-Madox HUEFFER. Les jeunes Madox Brown (Lucy-Catherine et Oliveer. — L'œuvre de G.-F. Watts à la New Gallery. — Souvenirs de William Morris.— E. BOISSIÈRE. Un céramiste français : M. Lachenal. — L'art industriel à Glasgow.

Mars. — L'illustration du livre et l'affiche artistique en Angleterre : H. Granville Fell. — E. BOISSIÈRE : La serrurerie d'art en France : Ferdinand Marrou. — G.-C. W. L'art de Leighton. — W. H. WARD La gravure en demi-ton. — A. Horsley HINTON. La photographie en dehors de l'imitation. — MABEL COX. L'œuvre décorative d'Aldam Heaton.

Avril. — Roger MARC. Jules Chéret. — M. DE LA SIZERANNE. G.-F. Watts. L'art mythique. — L'année artistique en Ecosse. — Les écoles d'art à Londres.

Art Journal. 1897. Janvier. — F. MILLER. Les reliures et l'art du relieur. — MONKHOUSE. Une résidence dans le nord de l'Angleterre.

Février. — FIDLER. Le porche d'Holbein. — DAY. L'art dans l'affiche.

Mars. — « L'Art nouveau » à Paris. — MARTON. L'art chez soi.

Avril. — STARR. Moucrabiehs du Caire.

Atheneum. N° 3612. — E. MÜNTZ. Les tapisseries de Raphaël au Vatican et dans les principaux musées ou collections d'Europe.

N° 3617. — Percy GARDNER. Les tombeaux sculptés en Hellas.

N° 3618. — J.-P. MAHAFFY. Le pilier de Pompée à Alexandrie.

Atlantic Monthly. Mai. — Mrs Sarah-W. WHITMAN. L'art dans les écoles publiques.

Bibliotheca sacra. 1897 Avril. — Edw. DICKINSON. L'idéal de la musique d'Eglise.

Builder. 1897. Mai. — Le salon de Paris.

Bye-Gones (trimestriel). — T.-E. ELLIS. L'art décoratif dans le pays de Galles.

Cabinet Maker. Février. — L'école royale de la dentelle artistique à Kensington.

Catholic World. N° 380. — H. G. GAUSS. Rubinstein.

Century Magazine. 1897. Mai. — A. EDDY. La photographie à l'aide du cerf-volant.

Classical Review. 1897. 1. — R.-M. BURROWS. Pylée et Sphactérie. — A. de NINO. L'archéologie légendaire. — C. TORR. Memphis et Mycènes.

Février. — C. ALDENHOVEN. Les vieux peintres de Cologne.

Contemporary Review. 1897. Mai. — HADOW. Brahms et la tradition classique.

Cosmopolis. 1897. Mai. — Eugène MUNTZ. L'anarchisme dans l'art.

Dome 1897. Avril. — BINYON. Trois gravures du commencement de la Renaissance. — Gleeson WHITE. Sandro Boticelli.

Edinburgh Review. Avril. — L'Exode des tableaux d'Angleterre. — Les tombes sculpturales de l'Hellas.

Essex Review. — F. CHANCELLOR. L'architecture religieuse dans le comté d'Essex.

Genealogical Magazine. Mai. — James DALLAS. Un manuscrit sur l'art héraldique découvert dans le Devonshire.

Great Thoughts. Mai. — John Ruskin

Journal (Geographical). 1897. — 1. PATON et MYRES. Explorations archéologiques en Carie.

2. — A.-R. MUNRO et H.-M. ANTHONY. Explorations en Mysie.

Journal of Indian Art. Janvier. — DOBBS. La poterie et la verrerie dans les provinces nord-ouest de l'Inde et dans l'Oudh.

Leisure Hours. Mai. — Joseph GREGO. Sir Johsua Reynolds, peintre d'enfants.

Mc Clure's Magazine. Mai. — Ida-M. TARBELL. Un grand photographe, G. C. Cox.

Magazine of Art. Mai. — H. SPIELMANN. Les études de sir Edward-J. Poynter. La collection Wallace. — Henri FRANTZ. L'art industriel au Champ-de-Mars : le Salon de 1897. — La collection d'aquarelles de sir J.-C. Robinson.

Musical Times. Mai. — Joh. Brahms. G.-M. Garrett.

Numismatic Chronicle. N° 63. — G. MACDONALD. Monnaies de Rhegium trouvées dans les iles Lipari. — Sir John EVANS. Monnaies romaines trouvées à Brickdonbury (Hertford). — Mrs BAGNALL-OAKLEY. Monnaies romaines trouvées à Bishopswood (Rossonuye). — E.-J. RAPSON. Monnaies d'argent des Sassanides.

Palestina Exploration Fund (trimestriel). 1897. Avril. — Dr F.-J. BLIN. Rapport sur les fouilles faites à Jérusalem.

Pearson's Magazine. Avril. — Marcus Tindal. Les anciens instruments de musique.

Portfolio. — C. Davenport. Les reliures royales en Angleterre. — L. Cust. Tableaux et estampes d'Albert Durer.

Avril 1897. — Laurence Binyon. L'œuvre de John Crome et de John Sell Cotman.

Proceedings of the Society of Biblical Archæology. 1897. — J. Offord. La Palestine préhistorique.

Quarterly Review (trimestriel). Avril. — L'art français moderne.

Scots Magazine. Mai.— La comédie musicale.

Studio. Janvier. — Conder. L'arrangement des fleurs japonaises dans la décoration. — Stanley Little. L'œuvre du peintre mythologique Maurice Greiffenhagen.

Février. — Allen. Les anciennes sculptures sur bois en Scandinavie.

Mars. — G. Mourey. Le mouvement de l'art décoratif à Paris. — Armour. La décoration murale en Ecosse.

Avril. — Norman Garstin. — L'œuvre de T. Millie Dow. — H. Baillie Scott. Du choix d'un ameublement simple. — Gabriel Mourey. L'œuvre décorative d'Alexandre Charpentier. — Les dessins japonais de Mortimer Meupe. — G. Morris. Evolution de l'architecture villageoise en Angleterre.

To Morrow. Avril. — N. Labouchère. Les plaques de livres (dessins historiques).

Transactions of the Royal Irish Academy. — George Coffey. Le cimetière préhistorique de Loughcrew (Irlande), avec photographies des tombes (cairns).

Windsor Magazine. 1897. Avril. — James Milne. Le graveur Timothy Cole.

BELGIQUE

Revue belge de numismatique. 1897. — J.-Adrien Blanchet. Monnaies en or des empereurs Trébonien, Galle et Volusien.

Revue de l'instruction publique en Belgique. 1897. 1. F. Cumont. L'astrologue Palessos.

BOHÊME

Ceske Museum filolologicke (Musée philologique tchèque). 1897. — Groh. Le théâtre dans l'antiquité. — Rome antique.— L'Acropole d'Athènes.

Listy filologicke. 1897. — Prosek. Ernest Curtius. L'Acropole d'Athènes.

BOSNIE-HERZÉGOVINE

Wissenschaftliche Mittheilungen aus Bosnien und der Herzegovina. — IV. Fiala. Les tumuli préhistoriques de Glassinac. Les colonies préhistoriques de Serajévo. — Radinsky. Les tumuli de Zupanjac, en Bosnie. — E. Nowotny. Un bas-relief romain du musée de Bosnie-Herzégovine (relatif aux mystères). — Iubelka. Les monnaies bosniaques, herzégoviniennes et bulgares du musée de Serajévo.

ESPAGNE

Boletin de la Real Academia de la Historia. 1897.— Marquis de la Vega de Armijo. Déconverte récente d'un monument romain. — Fidel Fitta. Epigraphie romaine de Bobadilla dans la province de Malaga.

Ciudad de Dios. 1897. Avril, 20.— F. Sancho. L'île de Majorque.—E. de Uriarte. Le drame lyrique.

Espana Moderna, 1897. Avril.— E. Gomez de Baquero.—La collection Elzevir illustrée de Barcelone.

Revista de la Asociation artistica arqueologica Barcelonesa. 1897. — Angel del Arco. Inventaire descriptif des sculptures du monastère de Poble (sépulture des rois d'Aragon, etc.).

Revista de archivos, bibliotecas y museos. 1897 Janvier. — L'archéologie ibérique et hispano-romaine, en 1896.

ÉTATS-UNIS

Arena (Boston). Avril. — Stinson-Jarvis. Le sacerdoce de l'art.

Architectural Record (New-York), janvier-mars. — Jean Schopfer. La décoration moderne. — M. T. Reynolds. Les villas de Rome. — Albert M. Whitman. La Sicile, jardin de la Méditerranée. — P. Frantz Marcou. Les maisons de coins de rues à Paris. — Barr Ferree. Les cathédrales françaises. — Montgomery Schuylere. L'œuvre architec-

turale de Henry-J. Hardenbergh. — GOODYEAR. Les églises du moyen âge en Italie.

Avril-juin. — SCHOPFER. Les chalets en Suisse. — A.-J. WAUTERS. Le peintre belge Emile Wauters. Sa collection de trésors d'art. — BEVERLEY ROBINSON. La voûte moderne dans la construction.— BARR FERREE. Les cathédrales françaises. — Wm. H. GOODYEAR. Des courbes horizontales dans l'architecture italienne au moyen âge. — MONTGOMERY SCHUYLER. L'œuvre architecturale de Cady, Berg et Sel. — RUSSELL STURGIS. Les fenêtres décoratives en Angleterre et en Amérique.

Art amateur (New-York). Mai. — La peinture des fleurs. — Un tableau de Reynolds. « Master Crewe » dans *Henry VIII*, de Shakespeare.

California Architect and Building News. Avril 1897. — L'architecture au XIVe siècle.

Decorator and Furnisher (New-York). Janvier. — Le nu dans l'art. — Les tissus décoratifs. Broderies décoratives de Hermann Obrist. — L'ameublement pompéien.

Février. — L'ameublement oriental.

Mars. — Champney, le pastelliste.

Avril. — Les portraits peints par miss Campbell. — L'art décoratif à Philadelphie. — L'exposition de la ligue de l'architecture à New-York.

Mai. — Le sculpteur suédois Auguste Lindstrom et son œuvre.

Educational Review (New-York). — W.-T. HARRIS. L'Art dans les écoles.

Harper's Magazine. Avril.— John CORBIN. Deux portraits inconnus de Shakespeare.

Ladies' Home Journal (Philadelphie). Avril. — Mrs Raymond MAUDE. Jenny Lind.

Music (Chicago). Avril. — E. SWAYNE Hans de Bulow. — H.-A. NORRIS. L'harmonie chromatique moderne.

New England Magazine (Boston). Avril. — W.-H. WINSLOW. William Morris artiste (illustré).

GRÈCE

Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική (Journal archéologique).— LAMPROULOS. Anciennes monnaies grecques découvertes en Béotie. — PERDRIZET. Les récentes découvertes épigraphiques à Samos.

1-2. B. PHARMAKOVSKY. Une tête d'enfant (marbre), du Musée national d'Athènes. Etude archéologique et artistique. — A. SKIA. Les trésors épigraphiques d'Eleusis. — Chr. TSOUNTA. La stèle de Mycènes. — P. PERDRIZET. Le τέθριππον (char à quatre chevaux) d'argile, trouvé à Tanagra et faisant partie du Musée national d'Athènes.

3. I. LÉONARD. Les documents épigraphiques de Licosura. Inscriptions trouvées dans l'église de la Madone.

ITALIE

Antologia (Nuova). 1897. Janvier. — A. GRAF. Préraphaélites, Symbolistes et Esthètes.

1er février. — VENTURI. L'arc de Constantin. — D. GNOLI. L'art et la nationalité.

1er avril. — A. VENTURI. Les *Stanze Borgia* au Vatican. — L. MARIANI. La colonne de Marc-Aurèle à Rome.

Archivio storico delle arte. 1897. Janvier-février. — Eug. MUNTZ. *Studi Leonardeschi* (études sur Léonard de Vinci. — F. FONTANA. L'église du Saint-Sépulcre, à Milan. — C. DE MAUDACH. La verrière de la basilique d'Assise.

Mars-avril. — Gust. FRIZZONI Giovanni Morelli et la critique moderne. — Emile JACOBSEN. La pinacothèque royale de Turin. — Ger. BISCARO. Pierre Lombard et la cathédrale de Venise (document nouveau).

Archivio storico italiano (de Vieussenx). 1897. — Ida-Masetti BENCINI. Florence et les îles de Caprée et de Pianosa. — S. BONGI. L'édition des *Histoires florentines* de Machiavel, avec sa fausse date. — Ch.-V. LANGLOIS. L'hôpital de Saint-Barthélemy, à Florence.

Archivio Trentino. 1897. — Une inscription romaine inédite, découverte à Romeno.

Arte italiano decorativo. 1897. — LOCATA. L'école des arts industriels à Genève. — L. ARCIONI. L'église des Miracles, à Brescia. — ERCULEI. La Roche de Bracciano. — CAROCCI. Les fontaines en Toscane. — ERCULEI. L'exposition d'art sacré à Orvieto.

Arte e Storia. 1897. — 2. J. SANFILIPPO. Découverte d'une station préhistorique dans la commune de Gonnesa (Sardaigne).

4. Ponzo. Fouilles pratiquées sur l'emplacement de la cité d'Augusta Bagiennorum (Bene Vogienna).

Atti della Societa di Archeologia e belle arti per la provincia di Torino. 1897. — De Jordanis. Inscriptions romaines inédites de Canavese. — Assandria et Vachetta. Augusta Bagiennorum. (Fouilles. Musée. Antiquités romaines). — B. Brayda. Une maison du moyen âge dans la rue Giacomo Leopardi, à Turin.

Bessarione (Rome). 1897. Janvier. — Les monuments de l'Orient, à Rome. — La plus ancienne image de la Sainte Vierge.

Bulletino della Commissione archeologica communale di Roma. 1897. — N° 1. Camillo Serafini. L'art des effigies dans les monnaies romaines sous la République. — N° 3. G. Marucchi. Les obélisques égyptiens de Rome. — G. Gigli. Deux inscriptions votives (inscription grecque du temps d'Auguste en l'honneur d'Esculape ; inscription latine en l'honneur de Mars, d'Hercule et du génie de la Centurie). — Cerasoli. Restauration de la colonne Antonine, de la colonne Trajane et des chevaux de marbre du Quirinal.

Bulletino di archeologia e storia dalmata. 1897. — Bulié. Inscriptions inédites de Salona (district de Spalato). — Banko et Sticotti. La collection d'antiquités du séminaire archiépiscopal d'Udine.

Bulletino (Nuovo) di Archeologia Cristiana. — N° 3. S. de Rossi. Journal des fouilles exécutées par la Commission pontificale d'archéologie sacrée dans les catacombes romaines. — G.-E. Gamurrini. Inscriptions de Pagliano. — O. Marucchi. Découvertes récentes dans la cathédrale de Parenzo. — E. Stevenson. Découvertes épigraphiques dans l'église de Saint-Pierre « in ciel d'oro » à Pavie.

Civilta cattolica. 1897. Janvier, février, mars. — P. de Cara. Les Hetthéens-Pélasges et le continent hellénique (les constructions pélasgiques du Péloponèse. Les monuments arcadiens. Constructions polygonales, etc. — Les tombes voûtées de Laconie). La colombe eucharistique (ancien ciboire) à l'Exposition d'Orvieto. Usage de ces colombes dans l'église ancienne.

Emporium (Bergame). 1897. Janvier. — C. Lombroso. Génie et Folie dans l'œuvre de Wiertz. — Martinelli. L'œuvre artistique de Conconi.

Février. — Vittorio Pica. Les affiches artistiques en Amérique, Angleterre, Belgique et Hollande. — Alb. Conquet. L'épée au cycle de la Table Ronde. Les portiques dans l'ancienne Italie. La Vénus de Milo.

Avril. — A.-G. Wance. Vereschagin. — V. Pica. L'affiche artistique en Allemagne, Autriche, Russie, Suède, Norvège, Espagne, Italie.

Mai. — Les ex-libris allemands.

Napoli nobilissima (revue de l'art napolitain). Avril 1897. — A. Faraglia. Les fresques de l'atrium de San Severino.

Raffaello (Urbin). 1897. Janvier. — Un ouvrage de Pietro Viti (contenant les portraits des hommes célèbres de da Montefeltro).

Mars. — Le monument élevé à Raphaël à Urbin.

Rassegna Nazionale. N° 370. — R. Ricci. Le palais des papes à Orvieto.

N° 371. — G. Mariotti. L'art italien dans la France méridionale.

N° 372. — G. de Giorgi. La cathédrale de Nardi (Italie méridionale) d'après les découvertes récentes.

1er mars. — Le nouveau palais de justice à Rome.

Rivista delle Biblioteche. 11, 12. — L. Madona. La bibliothèque royale de Parme, les peintures et les inscriptions. — L. Frati. Les miniatures de livres choraux de Saint-Pétrone de Bologne.

Rivista italiana numismatica. 1897. 1. — Gnech Francisco. Les derniers Dupondii et les premières monnaies de bronze des empereurs Dioclétien et Maximin Hercule. — Frati Luigi. Sur l'attribution erronée à la France des monnaies jetées au peuple à l'entrée solennelle de Jules II à Bologne. — Kuntz Carlo. Monnaies inédites de Fabriani.

Rivista musicale italiana (Turin). 1897. Avril. — L. Torri. Vincenzo Ruffo, compositeur de madrigaux et de musique sacrée au XVIe siècle. — M. Griveau. Musique et langage. — A. Bruneau. Le drame lyrique français. — J. Combarieu. *Messidor* de Bruneau. — M. Kufferath. *Fervaal* de V. d'Indy. — G.-C. Ferrari. L'émotion musicale. — E. de Guarinoni. Antonio Bozzini.

Rivista di storia antica (Messine). 1897. — 1. Dal Lago. Tarente antique (archéologie et topographie). — Von Duhn. Des recherches archéologiques en Italie de 1888 à 1895.

2. Lattes. Documents épigraphiques de la domination étrusque en Campanie. Les masques atellanes.

Rivista popolare. 1897. Nos 3 et 4. — G.-A. Pintacuda. La nature du beau. — G. Marcotti. L'art italien dans la France méridionale.

Vita italiana. 1897. Janvier. — Attilio Sarfatti. L'art en Italie. — Jacopo Turco. Impressions et souvenirs de Bayreuth.

1er février. — Biagi. L'exposition artistique de Florence. — E. Panzacchi. Un architecte bolonais en Abyssinie au xviiie siècle — Ugo Fleres. Le Centenaire de Schubert.

1er mars. — Elisa Patrizi-Moleschott et M. L. Patrizi. L'album iconographique de Leopardi. — Ferd. Nunzianti. Le château des sept tours à Constantinople.

1er avril. — Ugo Fleres. L'appartement de Borgia au Vatican.

15 avril. — Pasquale. La Passion du Christ dans l'art. — Fleres. Le palais des Beaux-Arts à Rome.

PAYS-BAS

Gids (Le Guide). Amsterdam. 1897. Janvier. — L. Simons. William Morris. — H. Viotta. Le chant national de la Néerlande (Wilhelmus Lied). Les ballades musicales de Lœwe.

Février. — Le pastelliste Liotard. — H. Viotta. Le *Don Juan* de Mozart.

Mars. — H. Viotta. L'art musical en Scandinavie. Un compositeur danois : Nils Gade ; un compositeur norvégien : Edward Hagerup Grieg. — L'exposition de Fr. Schubert.

Mai. — Mlle G.-H. Marius. Idéalistes : Henry de Groux. — H. Viotta : Joh. Brahms.

Mnémosyne. 1897. — M. J. Valeton. Les temples romains.

Orgel (L'Orgue). (Rotterdam). Avril. — Richard Wagner et son œuvre.

Stemmen voor Waarheid en Vrede (Voix de la Vérité et de la Paix). 1897. Avril. — Theoda. L'Idéal et l'Art.

Woord en Beeld (La Parole et l'Image). 1897. Avril. — W. Gravius. Le musée d'art à Constantinople.

PAYS SCANDINAVES

Danemark — Suède — Norvège

Antiquarisk Tidskrift for Sverige (Revue archéologique suédoise). 1897. 1. 3. — O. Montelius. L'Orient et l'Europe au point de vue archéologique (239 illustrations).

Kringsjaa (Stockholm). Mars. Nil Kjaer Dürer. — Jonas Lie. Art, morale et religion.

Monadsblad (Stockholm), no 21. — Hildebrand. Les pierres tombales en Suède.

Samtiden (Bergen). 9. 11. — Gerhard Munthe. L'art décoratif national en Norvège. — Obstfelder. L'œuvre impressionniste d'Edouard Munch.

Tidskrift for Kunstindustri (Copenhague). E. Hannover. Les faïences italiennes.

Tilskueren (Copenhague). 1897. Janvier. — Jul. Lange. Le ballet au théâtre et les arts plastiques.

Février. — Karl Madsen. L'art allemand et hollandais.

Mars. — J.-L. Heiberg. — La glyptothèque de Ny-Carlsberg.

Avril. — Carl Jacobsen. Le bas-relief attique de la glyptothèque de Ny-Carlsberg.

Mai. — W. Behrend. Joh. Brahms. — J.-L. Heiberg et Aarsleff. Le bas-relief de Ny-Carlsberg.

POLOGNE ET RUSSIE

Ateneum (Pologne). No 12. — Tokarrewicz. La philosophie de l'art.

Niediela (Russie). 8. 9. — La cathédrale de Saint-Wladimir à Kieff. Etude artistique et historique.

Przeglad Polski (Pologne). — S. Tarnowski. Le peintre Matejko.

Viestnik Evropy (Russie). Février. — M. Antokolsky. Notes sur l'art.

LE MOUVEMENT ARTISTIQUE

Le peintre Français. — Nous apprenons, au moment de mettre sous presse, la mort du grand paysagiste et ne croyons pouvoir mieux parler de lui qu'en reproduisant le discours excellent de tous points, qu'a prononcé à ses obsèques M. Henry Roujon, directeur des Beaux-Arts :

Messieurs,

Le gouvernement avait à cœur d'apporter le suprême hommage au doyen des peintres français. Si M. le ministre des Beaux-Arts n'avait été appelé loin d'ici par un devoir impérieux, il n'eût cédé cet honneur à personne. A son défaut, souffrez que j'essaye de définir en quelques paroles le sentiment qui nous réunit autour de ce cercueil.

Sentiment douloureux, à coup sûr, mais en même temps infiniment doux. Il nous plait de ne rien pardonner à la mort, et, en aucun cas, nous ne voulons lui reconnaitre d'excuses. Et pourtant n'a-t-elle pas été respectueuse envers le maitre que nous regrettons? Elle ne l'a touché qu'avec ménagement à la fin de sa tâche, lui laissant ignorer la souffrance, lui épargnant l'angoisse du grand passage. Français a eu en vérité « la bonne mort » que rêvaient les anciens. Son tranquille départ fait songer à un de ces couchants harmonieux et embaumés dont il fut le poète. Il s'en est allé, dans la paix sereine d'un crépuscule, et nous sommes hantés, malgré nous, par ce vers si souvent cité :

Rien ne trouble sa fin, c'est le soir d'un beau jour...

Quel beau jour, en effet, messieurs, quel jour d'été lumineux et calme, fut cette longue vie, qui vient de s'évanouir si doucement dans la gloire! On chercherait vainement un nuage dans cette destinée. Lorsqu'il arrivait à Paris, en 1828, l'humble enfant des Vosges s'ignorait peut-être encore, mais très vite il fit son choix et prononça son vœu. L'art le prit tout entier et le garda à jamais. De son adolescence à sa dernière heure, Français fut peintre, rien que peintre, simplement et passionnément. Après les premiers tâtonnements inévitables, il se mettait à la robuste école de Jean Gigoux. Peu après, c'était un maitre merveilleux, le grand Corot, qui lui révélait le secret, familier pour lui, de la beauté des choses. Corot l'emmenait avec lui en Italie, le plongeait dans cette nature incomparable dont Poussin et Lorrain s'étaient enivrés. Disciple enthousiaste et docile, le jeune Français s'abandonna, se livra sans compter. Dernier venu d'une phalange héroïque, il n'en fut ni le moins vaillant, ni le moins sincère. Il sut se faire sa place auprès de ses illustres aînés. C'est à leurs côtés que la postérité — qui a déjà commencé pour lui — installera sa pure mémoire. Aussi nous a-t-il semblé, en le perdant, que le dernier anneau s'était brisé de la chaîne d'or qui nous rattache aux splendeurs d'un inoubliable passé.

« Il fut de la génération de 1830, » tel est l'éloge que chacun de vous murmure aujourd'hui. Il n'en voulait point d'autre et sa fière modestie se réclamait sans cesse des maitres si pieusement aimés. Tout récemment, nous avions l'honneur de recevoir ses précieux conseils, à l'occasion de l'inauguration du monument de son admirable ami, Jules Dupré. Rien n'était plus touchant que de voir ce magnifique vieillard, droit et fort comme un des chênes de son œuvre, raconter les luttes d'autrefois, frissonner au souvenir des batailles anciennes et s'exalter au récit des victoires. Tandis que nous l'écoutions parler avec la ferveur d'un vétéran et l'éloquence d'un apôtre, les larmes jaillirent de ses yeux et les sanglots lui coupèrent la voix... Je ne puis m'empêcher d'évoquer cette noble scène, en présence de cette tombe à peine fermée. « Nous irons au Ciel, disait Reynolds à Gainsborough, et Van Dyck sera du voyage... » Allez, cher et vénéré maitre, allez siéger dans la demeure inconnue où Corot, Dupré et Rousseau vous attendent! Virgile aussi sera là pour vous recevoir; il vous accueillera comme un des meilleurs fils de l'esprit de poésie et de vérité.

Vérité et poésie, n'est-ce pas là tout l'artiste? Ne sont-ce pas là les deux divinités immortelles que Français a aimées et servies? Au moment de céder la parole à ses amis et à ses émules, je me reprocherais de chercher à analyser ce qu'il y eut dans son œuvre, si considérable et si populaire, de délicieusement ému. Je laisse cette tâche à de plus dignes et plus compétents que moi. Laissez-moi rappeler seulement que ce maitre peintre, en qui nous admirons toujours le don indéfinissable du style, que ce romantique impénitent, en qui nous saluons un classique, crut surtout à l'esthétique de la liberté. Peu d'années avant sa mort, il écrivait :

« . . A l'âge où je suis arrivé, après tant de pérégrinations, je laisserais volontiers au hasard le soin de m'orienter, trouvant partout de quoi admirer et peindre. Plaines, montagnes, bords de mer, pays du Centre, environs de Paris. Paris lui-même qui est un sujet inépuisable. Je dirai plus : pluie ou soleil, printemps, été, automne ou hiver, tout est également beau, également pittoresque ; source d'émotion, d'impression ! »

Et il ajoutait, avec sa bonhomie souriante : « Cela m'amène à dire, pour conclure, que si j'avais à recommencer ma vie, je me ferais *peintre de paysages.* »

Messieurs, dans cette généreuse famille des artistes, dont j'ai le chagrin de ne pas être, mais que j'ai l'orgueil de servir, on se sent pris aisément par les grands courants de sympathie et de piété. Il est des heures où il suffit d'un regard pour se comprendre, où l'on n'a vraiment qu'une seule âme et qu'une même pensée. Ne sentez-vous point que nous sommes à un de ces moments solennels ?

Devant le cercueil de ce maître exquis, qui fut aussi un grand homme de bien, nous jouissons mélancoliquement de ce qu'il y a de meilleur en nous-mêmes : la gratitude et l'admiration Et nous accompagnons d'un regret, qui, si profond qu'il soit, n'a rien d'amer, l'aïeul qui porta dignement, pendant près d'un siècle, le nom même, le nom sacré de notre race, ce nom synonyme de grâce, de bravoure et de loyauté !



EXPOSITIONS

Le Salon de l'exposition canine. — Voici quelque temps déjà que, à l'occasion du Concours hippique, les peintres de chevaux nous convient à venir admirer leurs œuvres dans une des dépendances du Palais de l'Industrie. Aujourd'hui, c'est l'exposition canine qui veut avoir, comme une autre, son Pavillon des Beaux-Arts. Le comité a réservé une partie de l'Orangerie des Tuileries aux envois des peintres et sculpteurs de Chasse et de Vénerie. L'idée est excellente. Il y a tant d'expositions où le hasard seul a rassemblé les artistes qu'il est intéressant d'en signaler une où les exposants sont groupés autour d'une idée commune et poursuivent un même but. Ce Salon pourrait même être remarquable si nos grands animaliers consentaient à y prendre part. On imagine ce qu'eût été jadis une exposition qui eût réuni des ouvrages de Delacroix et de Barye, ce qu'elle serait maintenant encore si des artistes comme MM. Frémiet et Gardet consentaient à y exposer. Cette année, les maîtres se sont abstenus et les amateurs, que leurs distractions habituelles inclinent naturellement à appliquer aux choses du sport leurs essais artistiques, ont presque seuls répondu à l'appel du comité. Signalons pourtant, parmi les œuvres trop rares de « professionnels », les sculptures de MM. Isidore Bonheur et Hippolyte Peyrol, les aquarelles du regretté de Penne, les caricatures de Crafty, les peintures de MM. Gélibert, Hermann-Léon, Jadin, Guignard et Monginot.

Nous retrouvons, au Salon de l'Orangerie, quelques-uns des exposants de la société des Amateurs ; M. Brinquant représente ici ce qu'on pourrait appeler la peinture historique avec ses restitutions de chasse aux temps de Henri IV, de Louis XV ou du second Empire. M. Busson traite, lui aussi, en historien les événements cynégétiques; dans une grande et consciencieuse aquarelle toute remplie de portraits et accompagnée d'une inscription qui est un véritable procès-verbal, il nous retrace la *Chasse du onze décembre par l'équipage de Vouzeron*. Nous avions déjà remarqué, à la galerie des Champs-Elysées, les adroites et limpides aquarelles de M. de Castex. M. de Clermont expose une *Rentrée du Troupeau*, qui ne se rattache que d'une façon lointaine au programme de l'exposition, mais qui est une excellente peinture où est exprimée avec un sentiment très juste la mélancolie d'une soirée d'automne. Le *Bien allé* de M. de Condamy est un tableau de facture vigoureuse à laquelle il ne manque qu'un peu plus de souplesse : nous lui préférons, à cet égard, les amusantes anecdotes que le même artiste a notées à l'aquarelle. Le *Givre* de M. de Foucaucourt, avec son ciel obscurci d'épais nuages, avec ses grands arbres empanachés de neige, est un tableau d'un effet assez puissant, encore qu'on y puisse reprendre quelque lourdeur. Le *Valet de Chiens* et le *Relais* de M. de Gesne ne sont que prétextes à couleurs agréables, de simples épisodes contés avec aisance et esprit. Il y a de la hardiesse et de la vie dans la *Meute*, le grand tableau de M. La Rocque, et un sens très fin de la lumière dans la *Bruyère* de M. le More qui établit aussi très sûrement les plans de ses terrains. La lumière est également la qualité maîtresse de M. Alfred

Pâris qui expose une jolie *Chasse en Algérie* poudreuse et vivante à souhait.

Peu de pastels, mais deux sont fort distingués : l'un de M. Monginot, l'autre de M. Tavernier.

Le portrait n'est pas exclu de ce Salon minuscule. *Bob* et *Javotte*, *Sans-Peur* et *Moustache* ont posé, comme personnes naturelles, devant des artistes soucieux de conserver à la postérité les traits de leurs chiens favoris. Si la place ne nous était mesurée, nous pourrions signaler dans cette galerie quelques bonnes études. Citons pour finir, plusieurs sculptures de mérite : un excellent plâtre de Mme Lemaître, *Chasse gardée ;* un curieux *Vase gaulois* de M. Charles du Passage ; le *Saut de haie*, de M. de Ruillé ; groupe en bronze argenté d'un arrangement fort adroit ; enfin une cire très franchement modelée et toute une série de terres cuites polychromes, par M. de Montbel qui a envoyé aussi un paravent et deux cadres de spirituels croquis légèrement coloriés.

R. M.

L'exposition de M. Anquetin. — M. Anquetin, qui expose rarement aux Salons, a réuni dans le hall du restaurant Cubat ses principales œuvres des sept ou huit dernières années : peintures, pastels, fusains et cartons. On peut ainsi suivre les diverses phases du talent de cet artiste curieux dont l'idéal ne paraît pas être encore définitivement fixé. Après s'être fait connaître par quelques études assez hardies de figures modelées en pleine lumière, cernées d'un trait vigoureux qui accentuait encore la précision du dessin, M. Anquetin a repris la tradition et les procédés du Manet de la première manière, encore sous l'influence des Espagnols et de Courbet. De 1890 à 1893, il a exécuté un assez grand nombre de portraits, restés pour la plupart à l'état de larges et énergiques ébauches, mais dont plusieurs semblaient annoncer pour un avenir prochain une véritable maîtrise. Entre temps, il notait, au pastel et au fusain, des scènes de l'atelier ou de la rue, des épisodes de carnaval, où la simplification audacieuse du dessin, le choix des types, la nature satirique de l'observation évoquent parfois le souvenir de Daumier. La qualité très particulière d'une atmosphère sombre et enfumée, mais très finement rendue et dans laquelle les corps se modèlent avec beaucoup de justesse, fait de ces fusains la part la meilleure et la plus personnelle de l'œuvre de l'artiste.

Depuis quelque temps, M. Anquetin rêve de s'adonner à la peinture décorative et de rajeunir, par une interprétation nouvelle, les vieux thèmes de la mythologie. Il a tracé plusieurs modèles de tapisseries, dont les sujets, empruntés aux idylles classiques, ne semblent guère convenir à la nature puissante, mais triste et lourde, de son talent. Dans un grand plafond, décoré d'une peinture centrale qu'entourent des grisailles simulant des stucs, il a cherché une couleur plus somptueuse sans arriver à beaucoup d'harmonie. Les sanguines qu'il a faites pour les études de ce plafond révèlent chez l'artiste une volonté et un travail opiniâtres. Là comme ailleurs, la robustesse est la caractéristique de son art. Mais la pauvreté de l'invention, le « convenu » des attitudes, l'inutile et fastidieux déploiement des « doubles muscles » impriment à ses figures un fâcheux caractère d'italianisme redondant. Si M. Anquetin doit un jour renouveler la peinture décorative, ce ne sera pas en persévérant dans la voie où il s'est engagé. — Au sortir de cette exposition, le visiteur aperçoit, dans l'ancien Salon de l'hôtel Païva, le plafond et les frises de Baudry et, encore fatigué du spectacle de si laborieux efforts, il se plaît à admirer avec quelle aisance le grand artiste avait su trouver, dans les sujets les plus rebattus, la matière d'une œuvre neuve, personnelle et — par la mesure et le goût — très française.

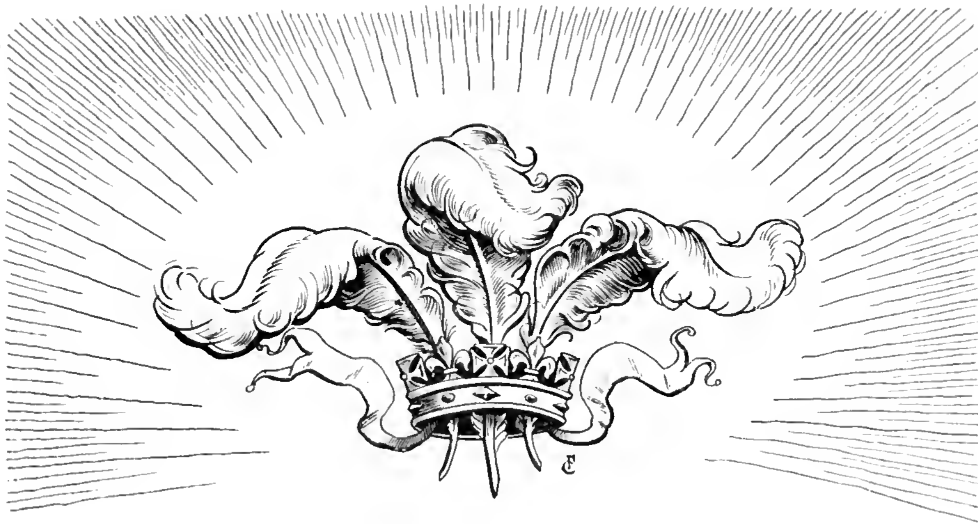
M. D.

Le Directeur-Gérant : Jules Comte.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



M^R ET MME ANGERSTEIN



PORTRAITS

DE

JOHN-JULIUS ANGERSTEIN

ET DE SA FEMME

Par Sir Thomas LAWRENCE

(MUSÉE DU LOUVRE)

Lorsque Thomas Lawrence, l'enfant prodige, qui, depuis l'âge de dix ans, à Bristol, à Bath et ailleurs, vivait largement de son métier de portraitiste, vint s'établir à Londres, en 1787, il n'y rencontra, non plus qu'ailleurs, aucune désillusion. Toutes les portes s'ouvrirent devant ce bel artiste de dix-huit ans, aux nobles allures, de physique agréable et d'esprit charmant, qui crayonnait, en quelques minutes, un profil séduisant, et peignait, avec la même facilité, des toiles de toute taille, suivant un tarif connu et progressif. La Cour le prit en affection. Georges III, pour le faire entrer avant l'âge à l'Académie, fit créer pour lui, en 1791, le titre d'associé honoraire. Quand l'illustre président de l'Académie, le doyen et le guide de l'école anglaise, sir Joshua Reynolds, mourut en 1792, c'est à Lawrence, non à Hoppner, que

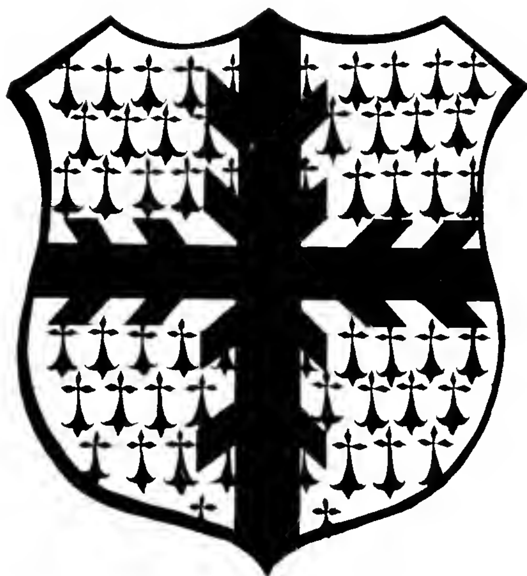
fut dévolu son héritage officiel, le titre de peintre du roi. Sir Joshua Reynolds avait été, d'ailleurs, l'un des protecteurs les plus déclarés du jeune artiste dont il admirait les libertés aimables, et ne lui avait mesuré, durant ces quatre années décisives pour la formation, jusqu'alors incomplète, de son talent, ni les encouragements de sa bienveillance, ni les conseils de son expérience.

La plupart des toiles peintes à ce moment par Lawrence portent la marque de son admiration pour Reynolds. Telle est celle qui vient d'entrer au Louvre et qui fut exposée à l'Académie, en 1792, sous le titre de : *A gentleman and his lady*. Pour le nouveau peintre officiel, accablé d'honneurs et de commandes, à l'âge où l'on n'est d'ordinaire qu'un débutant, cette exposition avait été une épreuve grave. Aussi l'avait-il soigneusement préparée en entourant le *Portrait de Georges III* des meilleures peintures faites par lui, *con amore*, pour des protecteurs et des amis. L'une des familles qui l'avaient le mieux accueilli à Londres était la famille Angerstein, dont le chef, John-Julius, achetait, un jour, en vente publique, à très haut prix, un portrait de Rembrandt pour le suspendre dans l'atelier de son protégé. Lawrence peignit John-Julius dans son parc, tête nue, en habit rouge et culotte noire, la main appuyée sur le fauteuil dans lequel est assise sa femme, dont il devait d'ailleurs reproduire l'image plus tard, à différents âges.

Ici, Mrs Angerstein est encore jeune, les cheveux poudrés, en robe de mousseline blanche, avec une ceinture de soie rouge, tenant sur ses genoux une écharpe noire. Elle tourne vers son mari des yeux francs et limpides, avec une tendresse maternelle qui n'affecte point encore cette sentimentalité romantique en laquelle le peintre, de plus en plus mondain, se complaira plus tard, si fréquemment. L'exécution aussi, qui, d'un bout à l'autre, sent son Reynolds, avec moins de force intérieure et plus d'aisance brillante, conserve, dans sa fraîcheur primesautière et ses accords heureux de notes souples et claires, une simplicité et une largeur qui ne se retrouveront point toujours dans les toiles les plus célèbres du peintre de toutes les aristocraties. Le talent de Lawrence s'affinera, se subtilisera, deviendra plus personnel et plus flatteur, comme on peut le voir au Louvre même dans le portrait de Mme Ducret de Villeneuve ; ce sera ce talent enchanteur, distingué, caressant, légèrement trompeur et spirituellement superficiel qui, dans toute l'Europe officielle et mondaine, valut à Lawrence une vogue sans précédents.

Il n'était point sans intérêt de faire connaître au public français un Lawrence plus jeune et plus simple, avec tout l'attrait de la simplicité et de la jeunesse. C'est ce qu'a bien compris notre graveur, M. Buland, en exécutant, avec une grâce aimable aussi de talent sensible et jeune, une planche dont les abonnés de la *Revue* apprécieront la clarté et la souplesse.

GEORGES LAFENESTRE.





DE

LA FIGURATION ARTISTIQUE

DE LA COURSE [1]

Si nous cherchons à analyser l'impression qui se dégage, par exemple, des statues des Tuileries (fig. 5 et 6, premier article), ou des personnages de la « Fontaine d'amour » de Fragonard (fig. 8, premier article), qui paraissent réaliser avec tant de bonheur le type artistique de la course, nous constatons que ces figures nous séduisent par l'aisance, en même temps que par la rapidité de leur mouvement. Pas trace d'effort pénible. Elles courent si bien qu'elles semblent ne pas poser. Elles sont si légères qu'elles paraissent vraiment affranchies des lois de la pesanteur.

Elles sont, à proprement parler, la traduction plastique d'une image littéraire, devenue banale, qui compare l'homme qui court à l'oiseau qui fend l'air de ses ailes, si bien que le mot voler lui-même est souvent pris dans le sens de courir avec une grande vitesse,

« ... Va, cours, *vole* et nous venge »

dit don Diègue à Rodrigue, dans une scène bien connue.

[1] Deuxième article; voir la *Revue* du 10 juin 1897.

Les artistes, quand ils ont voulu peindre un coureur, ont donc fait comme les littérateurs et, dans la course, c'est surtout la légèreté et la rapidité qu'ils ont voulu représenter. Pour cela, ils ont tout naturellement figuré le coureur touchant à peine terre par la pointe du pied, le corps fortement penché et comme soutenu par des ailes invisibles.

Et alors il n'était plus besoin de s'occuper des lois de la pesanteur qui



Fig. 9. — Vénus et l'Amour, « del collegio del Cambio, » a Pérouse

D'après le Pérugin.

obligent le coureur à des attitudes pénibles, parfois disgracieuses, ainsi que la photographie nous les a révélées.

L'artiste a pu, sans sortir de la vérité artistique, représenter des coureurs comme il représentait d'autre part des personnages qui volent. Et, de même que le vol a été figuré par lui naturel et facile tout en restant antiphysiologique, de même il a créé des figures de coureurs antiscientifiques, mais qui n'en représentent pas moins, fidèlement et au naturel, l'idée que nous nous faisons de la course.

Ce rapprochement entre le vol et la course s'est si bien établi dans l'esprit des artistes qu'à une certaine époque, nous les voyons les confondre dans une même formule et user des mêmes figures pour représenter indifféremment l'un ou l'autre de ces deux mouvements.

Le Pérugin, par exemple, donne aux anges de ses tableaux (en-tête de l'article, p. 304), une attitude qui est exactement celle de la course ; la ressemblance est d'autant plus complète que le pied de l'ange repose, le plus souvent,



Fig. 10. — Apollon, « del collegio del Cambio, » a Pérouse
D'après le Pérugin.

sur un tout petit nuage à contours nettement limités, comme s'il avait besoin d'un soutien. Cette même attitude se retrouve dans le petit amour courant en tirant de l'arc, du médaillon de Vénus, au plafond du tribunal « del Cambio », à Pérouse (fig. 9).

Ce même peintre donne encore la même attitude à plusieurs petites figures qui courent dans le lointain de la fresque de la chapelle Sixtine, *Jésus donnant à saint Pierre les clefs du royaume du ciel*. La même figure se voit encore dans la peinture d'Apollon (fig. 10) et dans les grotesques du tribunal del Cambio (fig. 9).

Dans le tableau du Louvre *le Combat de l'Amour et de la Chasteté*, on observe au bas du tableau plusieurs petits amours qui courent et dont l'attitude est identique à celle d'un petit Mercure volant qui se trouve dans les airs.

Et nous pourrions multiplier ces exemples. Il nous suffirait de puiser dans les œuvres de peintres comme Signorelli, Botticelli (cul-de-lampe de l'ar-



Fig. 11. — Les tireurs d'arc
D'après Michel-Ange. (Collection de Windsor.)

ticle), Pinturicchio (fig. 23), Manni, Spagna, Fra Bartolomeo, Giovanni Santi le père de Raphaël, Raphaël lui-même, etc..., ou de sculpteurs comme Benedetto da Majano, Sansovino, Mino da Fiesole, etc..., qui tous ont représenté des figures volantes avec l'attitude de la course[1].

La célèbre figure de l'ange qui chasse Héliodore du temple dans la fresque de Raphaël (chambre d'Héliodore au Vatican) est plutôt, bien que sans ailes, une figure qui vole qu'une figure qui court.

[1] Sous ce rapport les représentations de Mercure sont fort intéressantes à étudier, elles figurent pour la plupart Mercure au milieu des airs dans l'attitude de la course.

Qu'il me soit permis, pour terminer, de citer encore un exemple et non des moins illustres. Il s'agit d'un dessin de Michel-Ange conservé à la bibliothèque royale de Windsor et connu sous le nom de *il Bersaglio*, ou *les*



Fig. 12. — Fin de la phase d'appui. Thésée et Pirithoüs enlevant Antiope (*Monumenti*... vol. II, pl. LV.)

Amphore tyrrhénienne.

Tireurs d'arc (fig. 11). — Il représente un groupe de personnages nus, qui se précipitent vers un but en tirant de l'arc. Nous voyons, dans ce dessin, comme la synthèse de la figuration de la course et du vol dans les arts. En effet, deux figures principales du premier plan ont à peu de chose près la même position. Fortement penchées en avant, elles touchent à peine terre

par la pointe d'un pied, l'autre jambe étant très relevée en arrière, tandis que d'autres figures entièrement soulevées du sol sont emportées dans le même mouvement avec des attitudes variées. C'est ainsi que, dans un même groupe et dans une même action, la course et le vol sont confondus. Mais il est bien certain qu'ici la course, dans la pensée de l'artiste, n'est qu'une manière de vol et que ces deux figures qui touchent terre par la pointe du pied, n'en

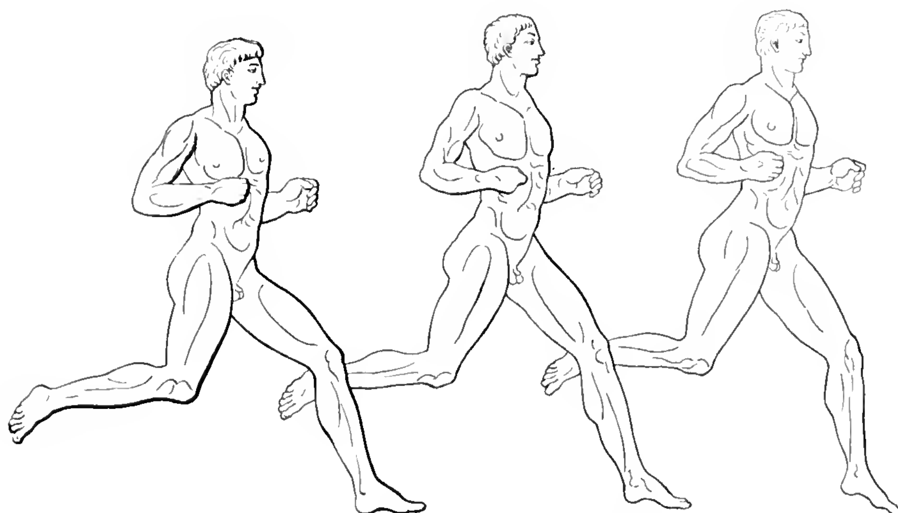


Fig. 13. — Coureurs des amphores panathénaïques

sont pas moins soulevées et entraînées par le même élan que les autres personnages [1].

Il existe un autre croquis de Michel-Ange du même sujet, au Musée Brera, à Milan. Raphaël n'a point traité le même motif. Mais il existait, dans la villa dite de Raphaël, située dans le parc de la grande villa Borghèse, une fresque exécutée par les élèves de Raphaël d'après le dessin de Michel-Ange et que Passavant, à qui j'emprunte ces détails, décrit ainsi : les Passions, figures allégoriques qui, pendant le sommeil de l'Amour, tirent contre une cible (Passavant, *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi,* édit. française, 1860, p. 239).

Comme bien on pense, en passant par les mains de peintres de second

[1] Il est curieux de comparer ces deux figures au groupe des *Coureurs* d'un sculpteur moderne, M. Boucher. Ce groupe est dans le jardin du Luxembourg.

ordre, l'œuvre de Michel-Ange n'a pas gagné. Il suffit pour s'en convaincre de comparer la photographie du dessin de Windsor au très bon dessin qu'a fait M. Richomme de la fresque de la villa Raphaël et qui se trouve à l'école des Beaux-Arts. Les modifications apportées à la disposition des personnages sont très légères. Il en est une cependant qui nous intéresse plus spécialement. Des deux figures du premier plan dont l'attitude a été exactement conservée,



Fig. 14. — Phase de suspension. Frise de guerriers sur un vase panathénaïque (*Monumenti...* vol. X, pl. XLVIII.)

la seconde, au lieu de poser sur le sol par la pointe du pied, est entièrement soulevée de terre.

Il me semble que nous pouvons trouver dans ce qui précède les raisons pour lesquelles les figures de coureurs dont nous avons parlé, échappent à la critique qu'au nom des récentes données scientifiques on pourrait se croire en droit de leur adresser. Elles planent au-dessus de nos discussions plus ou moins vaines, dans la sereine atmosphère de l'art où les échos de la Science peuvent bien parvenir, mais où ses lois ne sauraient jamais s'imposer.

Est-ce à dire que l'art en ce qui concerne la représentation de la course soit condamné à refaire perpétuellement cette même figure légère et aérienne, véritable génie sans ailes, idéalisation du coureur, transfiguration de la course, fixée sur la toile par Raphaël ou taillée dans le marbre par Coustou?

L'artiste ne saurait-il échapper à la domination de tels maîtres et se soustraire à la tyrannie de leurs œuvres ? Ne lui serait-il pas permis de représenter de vrais coureurs, en chair et en os, luttant avec leurs muscles contre la pesanteur, et contre la résistance de l'air? Ne pourrait-il trouver dans la vérité vraie de la nature, dans les documents que peut lui fournir la science, des formes nouvelles et variées pour figurer la course? C'est le secret de l'avenir, et nous livrons le problème aux artistes.

S'il leur fallait un encouragement pour entrer dans cette voie, ils le trouveraient certainement dans certaines figures de l'art grec dont nous avons omis de parler à dessein jusqu'ici, mais qui méritent bien de retenir un instant notre attention. Ces œuvres de l'art antique fort nombreuses consistent surtout en peintures sur vases et en bas-reliefs. Néanmoins nous pouvons citer tout un groupe de statues grecques dont plusieurs représentent manifestement la course ; mais, à notre connaissance du moins, ce sont les seules œuvres de ce genre de grande dimension et taillées en ronde bosse, abstraction faite de quelques petits bronzes. Je veux parler des statues de Néréides, qui du monument de Xanthos en Lycie sont passées au Musée britannique. Elles méritent ici une mention spéciale. Et sur les reproductions qu'en donnent les *Monumenti dal Instituto di corrispondenza archeologica* de Rome, pl. XI,



Fig. 15. — Commencement de la phase d'appui. Bas-relief du duc de Loulé (Musée de Lisbonne.)

vol. X, nous en distinguons trois tout à fait remarquables et dont nous reparlerons plus loin[1].

Dans toutes ces œuvres consacrées à la figuration de la course, peintures sur vases, bas-reliefs ou statues, l'art antique s'est montré observateur aussi habile que scrupuleux de la nature. Et ce n'est pas sans une certaine surprise que nous retrouvons les diverses attitudes que la photographie instantanée nous a révélées.



Fig. 16. — COMMENCEMENT DE LA PHASE D'APPUI

Vase sur une stèle du musée d'Athènes.

Mon intention n'est point de traiter ici, dans son ensemble, un sujet si vaste et si digne d'être approfondi. Pour l'instant, il me suffira d'apporter à l'appui de ma thèse quelques exemples puisés, comme au hasard, dans le grand nombre de documents que nous fournit l'art antique, en les classant en trois catégories répondant aux trois types de la formule scientifique de la course :

a). Fin de la phase d'appui (fig. 4, premier article); *b*) phase de suspension (fig. 3, premier article); *c*) commencement de la phase d'appui (fig. 2, premier article).

a). *Représentation de la fin de la phase d'appui.* — Le coureur est figuré un membre inférieur tendu en arrière et touchant terre par la pointe, pendant que l'autre membre porté en avant et plus ou moins fléchi au genou s'élève au-dessus du sol. Ce type de coureur, complètement ignoré de l'art moderne, est au contraire très fréquent dans l'art grec. M. le professeur Marey en a signalé un très intéressant exemple dans son livre *le Mouvement*. M. Maurice Emmanuel[2] croit en saisir la formation sur le bas-relief d'Assos (Louvre), dans les figures des Néréides que met en fuite la lutte d'Héraclès et de Triton. Toutes droites, roides, les mains tendues en avant elles paraissent plutôt marcher que courir. Mais l'on remarque que, sur l'une d'entre elles, les deux pieds ne portent pas également sur le sol.

[1] Je ne parle pas ici de l'Atalante du musée des Antiques du Louvre, parce qu'il y a lieu d'élever des doutes sérieux sur la légitimité des nombreuses et importantes restaurations dont cette statue a été l'objet.

[2] La *Danse grecque antique*, p. 59.

L'artiste a relevé la jambe de devant esquissant ainsi, bien que fort timidement, le moment de la course dont il s'agit. Sur le même bas-relief, un

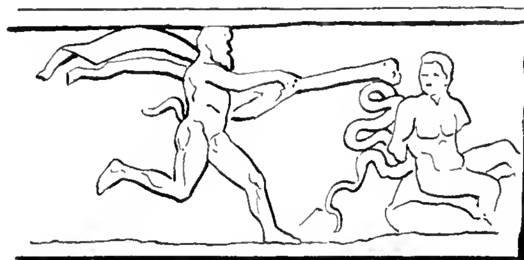


Fig. 17. — Commencement de la phase d'appui
Fragment du monument de Lysicrate.

groupe de Centaures fuyant les flèches d'Héraclès nous montre le même mouvement plus résolument accentué.

Mais c'est sur les amphores panathénaïques des ve et vi^e^ siècles qu'il est reproduit avec la plus grande hardiesse et répété un si grand nombre de fois qu'il nous paraît bien inutile d'en donner ici une nouvelle reproduction. C'est à ce même type que se rattache la peinture d'une amphore tyrrhénéenne représentant Thésée et Pirithoüs enlevant Antiope (fig. 12). Une des statues du monument des Néréides (*Monumenti*, vol. X, pl. XI, fig. V) représente le même moment de la course.

Si, dans toutes ces représentations, la position du membre inférieur tendu en arrière et pressant sur le sol de toute son énergie pour lancer le corps

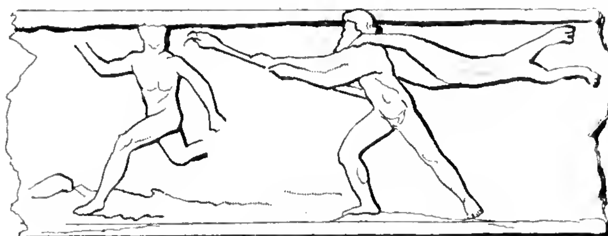


Fig. 18. — Commencement de la phase d'appui
Fragment du monument de Lysicrate.

dans l'espace (phase de suspension) est d'une vérité absolue, il y a lieu de faire quelques légères réserves au sujet de la position de l'autre membre porté en avant. La photographie instantanée nous montre qu'à ce moment de l'action il n'est généralement pas aussi éloigné du membre postérieur. La

cuisse est située plus obliquement, le genou beaucoup plus fléchi (fig. 3, premier article). Mais convenons que ce sont là critiques de peu d'importance, eu égard à l'ensemble du mouvement si exactement représenté.

Les positions des membres supérieurs ne sont pas toujours aussi correctes. Dans la course, comme dans la marche, les bras exécutent un balancement en sens contraire de celui des jambes, c'est-à-dire que lorsqu'une jambe est en avant, le bras du même côté est en arrière. Ce mouvement contrarié des bras et des jambes est bien exactement représenté sur certains vases ; sur d'autres, au contraire, bras et jambe du même côté se portent en même temps en avant ou en arrière. Il en résulte une allure comparable à l'amble des quadrupèdes. Doit-on voir là un effet de l'inexpérience du dessinateur ou bien ces dessins représentent-ils un genre de course spécial, usité dans l'antiquité ? Il nous est difficile de répondre catégoriquement. Cependant on pourrait faire valoir en faveur de la seconde hypothèse qu'il existe en Angleterre une méthode d'entraînement pour les *pédestrians*, qui consiste à faire avancer ensemble le bras et la jambe du même côté, de manière à donner à l'allure les caractères de l'amble.

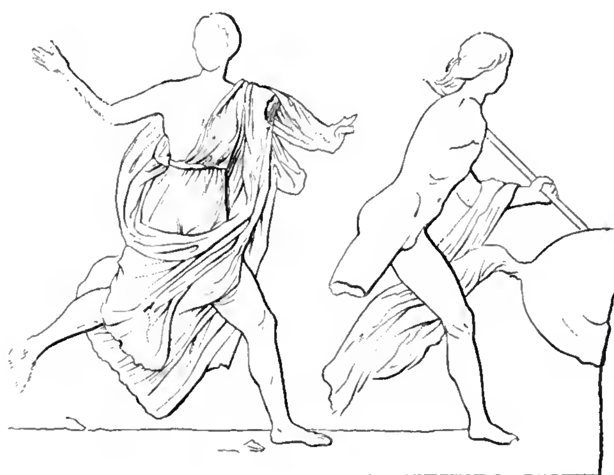


Fig. 19. — Commencement de la phase d'appui
Bas-relief du mausolée d'Halicarnasse (British Museum).

b). *Représentation de la phase de suspension.* — Elle est figurée avec une vérité absolue sur une amphore panathénaïque (*Monumenti*, vol. X, t. XLVIII). Quatre coureurs armés s'avancent vers la gauche (fig. 14). On remarquera que la jambe qui est en avant présente le talon en bas absolument comme sur la figure 3. Trois d'entre eux, les n°s 1, 2 et 4, présentent entre les bras et les membres inférieurs une opposition de mouvement absolument correcte, pendant que le n° 3, comme pour mettre un peu de diversion dans le

dessin, court de cette façon spéciale qui rappelle l'amble signalée plus haut.

Sur le même vase, trois coureurs nus, les poings collés au corps, n'offrent pas une attitude moins exacte, avec cette seule différence que le pied qui est en avant baisse un peu la pointe vers le sol (fig. 13).

La même observation peut être faite à propos des coureurs armés d'une amphore de la Cyrénaïque au musée du Louvre. Mais il ne faut pas oublier



Fig. 20. — Commencement de la phase d'appui
D'après une cyste prénestine de la collection Barberini.

que la course sur la pointe du pied, bien qu'exceptionnelle, se rencontre également dans la nature.

Un autre exemple de la phase de suspension qui se trouve reproduit dans les *Monumenti*, vol. X, pl. XLVIII, offre ceci de particulier que les quatre coureurs font mouvoir leurs bras étendus dans le même sens que les membres inférieurs, suivant le type déjà signalé. De nombreuses peintures de vases consacrées à des scènes autres que les courses panathénaïques représentent cette même phase de suspension.

Enfin une des statues du monument des Néréides nous paraît admirablement reproduire cette phase de la course. Les deux pieds ne touchent point terre et la statue se trouve soutenue par le flot de draperie qui, dans l'écartement des jambes, traîne sur le sol (*Monumenti...* vol. X, pl. XI, fig. VII).

Il faut rattacher également à la phase de suspension certaines figures de l'art archaïque déjà signalées par Curtius comme devant représenter une course très rapide, et nettement assimilées par M. Salomon Reinach aux photogrammes de M. Marey représentant la période de suspension du saut. On sait qu'il n'y a pas de limites nettement tranchées entre la course et le saut, la course pouvant être considérée comme une succession de sauts exécutés alternativement d'une jambe sur l'autre. Les figures dont il s'agit représentent des personnages appuyés sur un genou fléchi, l'autre jambe étant relevée en avant. Cette attitude qui, si l'on supprime l'appui, devient absolument comparable à la phase de suspension du saut ou de la course, est devenue presque classique, dans l'ancien style, pour les Gorgones et les Erinnyes.



Fig. 21. — Commencement de la phase d'appui
D'après la peinture d'une tombe de Chiusi.

Sur une amphore de la Cyrénaïque nous voyons un athlète nu courant qui offre ceci de particulier qu'il est représenté tout à la fin de la phase de suspension : son pied va toucher le sol (*Monumenti...* Tav. XLVIII, g, n° 11). Comme les précédents, il court sur la pointe du pied. Cette figure nous conduit au troisième type du coureur correspondant au début de la phase d'appui.

c. *Représentation du commencement de la phase d'appui.* — La caractéristique de ce type du coureur est dans le passage de la ligne de gravité bien en arrière de la base de sustentation, c'est-à-dire en arrière du pied qui pose sur le sol. Reproduit très exceptionnellement à la Renaissance, nous en pouvons citer, dans l'art antique, de nombreux et beaux exemples.

Il existe, au Louvre, deux bas-reliefs de petite dimension, d'origine



Benjamin Constant pinx^t

PORTRAIT DE M. CHAUCHARD

Salon de 1897

Hélio Dujardin

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. Porcabeuf

grecque et dont l'un surtout reproduit le type en question d'une façon saisissante. Il s'agit d'un cavalier suivi d'un coureur à pied. Ce dernier tient la queue du cheval d'une main, pendant que l'autre pose sur la croupe. Le torse est droit, la jambe droite portée en avant touche le sol par les orteils, pendant que la jambe gauche, fléchie au genou, se relève en arrière. Le second petit bas-relief offre un peu moins d'intérêt. Il représente deux éphèbes. L'un d'eux court vers la droite le torse presque de face. Le membre inférieur gauche, un peu fléchi au genou, porte à pleine plante sur le sol, pendant que l'autre, en partie détruit, se relève en arrière, le genou fortement fléchi.

Un des beaux spécimens du genre nous est donné par un des deux bas-reliefs du duc de Loulé, actuellement au musée de Lisbonne. Je veux parler de celui dans lequel le coureur (fig. 15) qui précède le char lancé à toute vitesse, pose à terre par la pointe du pied droit, pendant que la jambe gauche se relève en arrière, le genou fléchi. Malgré une légère inclinaison du torse en avant, on peut constater que la ligne de gravité passe bien en arrière de la base de sustentation.

Sur un autre petit bas-relief d'une stèle du musée d'Athènes (fig. 16) ce déplacement en arrière de la ligne de gravité est encore plus accentué. Il s'agit d'un joueur de cerceau sculpté en bas-relief sur la panse d'un lékythos. Le pied gauche porté en avant touche le sol, pendant que la jambe droite se relève en arrière et que tout le corps est incliné en ce sens.

Les bas-reliefs du monument de Lysicrate (fig. 17 et 18) et ceux du mausolée d'Halicarnasse (fig. 19) nous fournissent de ce type de la course d'admirables exemples, qu'on dirait copiés sur des photographies instantanées.

Je puis citer encore la gravure d'une cyste prénestine (fig. 20), la peinture d'une tombe de Chiusi (fig. 21) et de nombreuses peintures sur vases. Enfin une statue de Néréide (fig. 22) représente très vraisemblablement ce même moment de la course. Le pied qui est en avant est brisé, mais la position de la jambe est telle qu'il posait certainement à terre.

C'est ici que nous pourrions également citer, parmi les figures en ronde bosse, un certain nombre de petits bronzes fort intéressants. Mais la plupart de ces bronzes ont eu le socle brisé, de telle sorte que leur orientation par rapport à la ligne de terre n'offre rien de certain. Ils sont donc loin d'avoir la valeur que nous offrent, au point de vue où nous nous plaçons, les peintures et les bas-reliefs.

On voit, par les exemples qui précèdent, combien sont variés et conformes à la réalité les types que l'art grec a créés pour représenter la course. Il y aurait lieu d'en signaler encore un autre dans lequel les deux pieds touchent à



Fig. 22. — Commencement de la phase d'appui
Figure mutilée reproduite dans les *Monumenti*, X, pl. XI.

terre, les jambes étant placées dans une attitude qui rappelle celle du *Gladiateur combattant*, mais ce type s'éloigne de la nature et il nous faudrait entrer à ce propos dans des considérations qui nous éloigneraient de notre sujet.

Ce que nous tenons à faire remarquer, c'est que l'art grec ne connaît pas le type de la course qui a dominé dans la suite et conquis la Renaissance et l'Art

moderne, ce type dont nous avons longuement parlé et dans lequel la ligne de gravité passe par la base de sustentation ou en avant d'elle. M. Emmanuel en cite bien un exemple — et c'est d'ailleurs le seul — sur un vase à figures noires du commencement du VIe siècle. Mais il se rapporte à une figure faisant partie d'un groupe de Komatès dansant, si bien que l'on est en droit de se demander s'il s'agit bien là d'une représentation de la course.



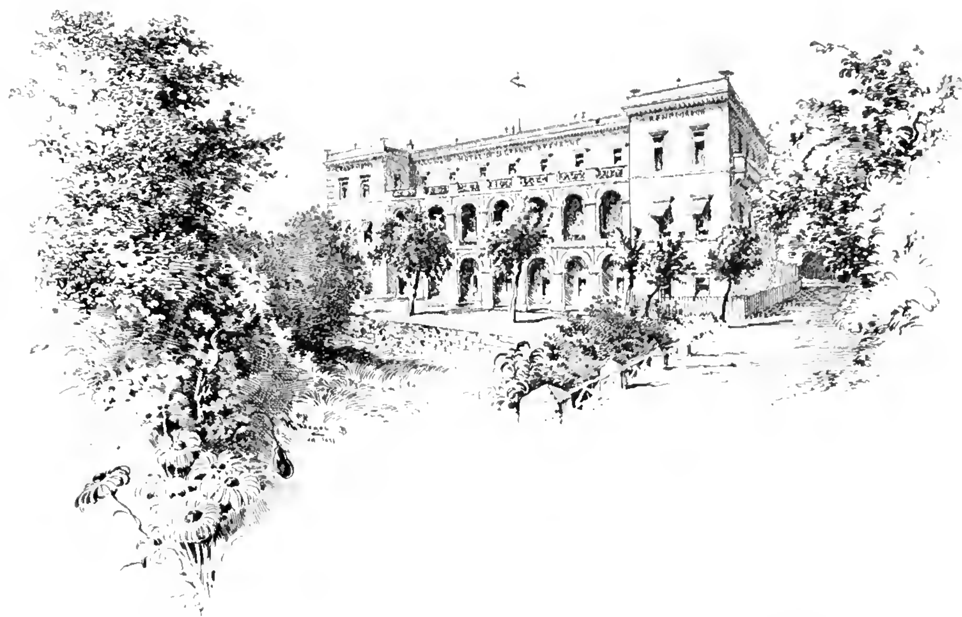
Fig. 23. — Ange, par Pinturicchio
(Église Saint-André : Spello.)

Pour conclure, nous dirons donc que les Grecs ont su représenter la course avec des attitudes variées qui trouvent aujourd'hui leur consécration dans les plus récentes découvertes scientifiques. Parmi ces attitudes entièrement délaissées depuis par les artistes, le type adopté par la Renaissance et l'Art moderne ne trouve pas sa place. Il y a là un contraste bien frappant, et ce retour par la science aux formes primitives de l'art comporte plus d'un enseignement. Il montre avec quelle sûreté et quelle précision ces premiers artistes, que les entraves de la tradition n'avaient point encore enchaînés, savaient voir

et observer la nature. Et, s'il est vrai que, sans la photographie instantanée, les Grecs avaient vu juste, il n'est pas moins vrai que c'est à elle que nous devons de mieux comprendre leurs œuvres jusque-là méconnues et restées sans imitateurs. C'est aussi la justification de ceux qui, parmi les modernes, ne veulent point négliger, dans l'étude de la représentation du mouvement, l'appoint si important que leur apporte ce nouveau et précieux mode d'investigation.

Dr PAUL RICHER.





L'ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES

II

SON HISTOIRE. — SON ŒUVRE [1]

L'existence d'une institution scientifique ne comporte guère d'incidents ni de péripéties ; le travail qui la remplit lui impose le calme et lui donne la sérénité. Ainsi a vécu l'École ; son histoire est celle de ses recherches, les grandes dates en sont marquées par les ouvrages qu'elle a publiés et les découvertes qu'elle a faites. Toutefois ni sa retraite volontaire, ni sa constance silencieuse dans l'effort n'ont pu l'empêcher de subir les lois communes de la vie, de ressentir le contre-coup des événements extérieurs, de connaître les épreuves des jours difficiles et les tristesses des jours de deuil ; pour vivre enfin, elle a dû se modifier, en s'adaptant sans cesse à des conditions toujours changeantes.

Échappée à la révolution de 1848, elle florissait lorsque la guerre de Crimée faillit changer sa destinée. La ville d'Athènes était fort agitée au

[1] Voir la *Revue* du 10 avril dernier.

printemps de 1854; M. Fourtoul prit peur de tout ce bruit; et le 6 avril, il communiquait au directeur le plan d'une émigration éventuelle en un pays plus paisible [1]. Sans le calme de M. Daveluy, et l'occupation militaire du Pirée, nous serions peut-être aujourd'hui à Constantinople; et c'eût été grand dommage : Constantinople ne nous eût rendu ni l'Acropole, ni la pure beauté des horizons attiques, ni l'inspiration éducatrice de la terre classique par excellence, ni l'activité intellectuelle, le calme recueilli d'un centre d'études prédestiné, ni la collaboration sympathique d'une race passionnée pour ses antiquités.

Sans nous être funestes, la révolution grecque de 1862, l'anarchie, le brigandage ne favorisèrent ni le recrutement ni l'activité de l'École [2].

L'année 1870 suspendit son existence [3]. Chacun des membres fut alors où son devoir de Français l'appelait, Dumont aux ambulances et dans les régiments de marche, Bayet à l'armée de la Loire.

La paix faite, l'École semblait condamnée par le besoin général d'économies; ce fut la récompense de l'École de trouver unies pour la défendre l'Académie, l'Administration universitaire et l'Assemblée nationale. Elle vit en peu de temps son budget accru, son champ d'action étendu par l'établissement d'une succursale romaine [4], sa solidité affermie par l'acquisition de la propriété [5], sa valeur augmentée par une discipline scientifique plus sévère, une préparation mieux réglée, une direction plus efficace [6]. Ainsi un corps vigoureux semble se retremper dans la maladie même.

Nous possédons un règlement disciplinaire d'une « nette énergie [7] »;

[1] Lettre du Ministre de l'Instruction publique. Arch. de l'École. « Dans le cas où l'Ecole serait forcée de quitter la Grèce, j'ai décidé qu'elle serait transférée à Constantinople, cette autre capitale du monde grec, où nos jeunes professeurs trouveront aussi des monuments, de grands souvenirs et des sujets de travaux neufs et intéressants. La recherche des manuscrits, l'étude de l'histoire et de la topographie, la description des ruines, les excursions dans les pays voisins, les voyages même en Asie Mineure.., voilà un vaste champ qu'ils pourraient explorer. »

[2] Pas de promotions en 1860, 1865; promotion unique en 1862, 1866, 1867; une démission en 1863 ; pas de rapports académiques en 1860 ni 1861; observations des rapports de 1863, 1867, 1868, 1869. *C. R. de l'Académie*, V, p. 75, 78 : VII, p. 206; III², 178; IV², 311; V², 201. Lettre de M. Duruy du 2 fév. 1869. Arch. de l'École.

[3] Les Rapports de l'Académie sont interrompus de 1869 à 1872. Il n'y eut pas de promotion en 1870, ni en 1872.

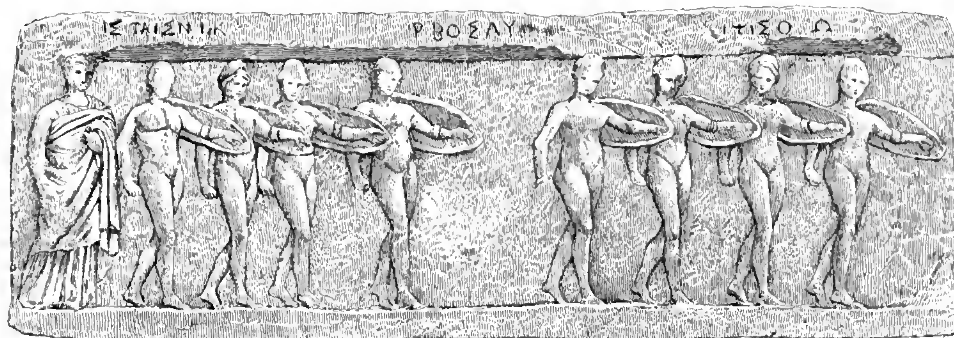
[4] Décrets du 25 mars 1873 et du 26 nov. 1874; de Beauchamp, II, p. 856, 913.

[5] Le gouvernement grec fit don en 1872 à l'École française d'un terrain, sur le Lycabette. Lettres du ministre Nicolopoulo à M. Burnouf (février-octobre 1872).

[6] Programme de l'examen d'admission 11 novembre 1875; programme du cours d'archéologie professé à Rome, 3 mai 1873.

[7] Lettre de M. Rouland, du 17 mai 1858. Arrêté du 10 février 1859; de Beauchamp, II, p. 527 : adouci par l'arrêté du 8 décembre 1886.

mais la discipline de l'École est toute volontaire et morale ; le sentiment de la responsabilité individuelle et collective, avivé par le contact de l'étranger, suffit à empêcher tous les écarts, à prévenir ou à résoudre tous les conflits. Peu s'en fallut une fois que l'École ne fût dissoute [1] ; et pour un motif bien futile. Membres et directeur avaient invité pour le même jour, les uns à déjeuner, l'autre à dîner les officiers du stationnaire français du Pirée. L'agora n'était pas en ce temps des mieux approvisionnées ; le cuisinier ne trouva qu'un bar et, comptant sur le marché du soir, le servit au déjeuner. Mais la marée manqua et le directeur se plaignit d'avoir été sacrifié. On se piqua,



DANSE PYRRHIQUE

Bas-relief trouvé sur l'Acropole d'Athènes. (Fouilles de BEULÉ.)

on s'échauffa à l'interdiction de recevoir, sans permission, ni visiteurs ni hôtes ; on répondit en se retirant à l'hôtel..... La réflexion, l'amour commun de l'École, l'estime réciproque calmèrent les courages émus : cette crise aiguë, mais passagère, fut en cinquante années notre unique et bien bénigne révolution. Plût à Dieu que la fortune nous eût épargné les douleurs, comme notre sagesse nous a évité les remords !

L'École ne peut oublier ni la fin cruelle de son premier directeur, frappé d'abord dans son esprit, dont il lui avait consacré tout entière la brillante et généreuse flamme, ni le destin tragique de celui qu'elle avait avec fierté entendu longtemps appeler l'heureux Beulé ! Combien d'autres, parmi ceux qu'elle aimait le mieux et qui lui faisaient le plus d'honneur, lui ont été ravis

[1] Le 9 avril 1858 le ministre écrivait à M. Daveluy : « Je vous autorise à renvoyer en France MM. les élèves qui en feront la demande, en les avertissant toutefois que je n'accepterai pas leur démission, mais les considérerai comme ayant cessé de faire partie de l'École pour cause de révocation. »

trop tôt : un Riemann, philologue de race, maître accompli, qui préparait chez nous, par ses livres et par son enseignement, une école de grammairiens critiques, comme en possède l'Allemagne, et qui montrait, par l'exemple de sa vie, que la science dignement pratiquée est une forme de la vertu ; un Rayet, élevé dès l'enfance dans le goût des arts, doué du sens délicat, de



Joseph Bilco

l'intuition pénétrante, qui font l'archéologue génial, écrivain sans pareil pour donner par la vigueur ou la grâce de son style le sentiment et comme la sensation des œuvres les plus diverses, d'un fronton d'Olympie ou d'une figurine de Tanagra ; un Dumont, riche de tous les dons de l'âme et de l'intelligence, apte à la vie pratique comme aux études spéculatives, à l'administration comme à la science, confiant et tendre avec ses amis, délié comme un psychologue et fin comme un diplomate dans ses rapports avec les hommes, qui, à quarante-deux ans, avait touché toutes les parties de la

science de l'antiquité, la pédagogie, la politique, fondé l'École de Rome, restauré l'École d'Athènes, administré deux rectorats, dirigé l'enseignement supérieur et semblait n'être qu'au début de sa carrière. On citerait beaucoup, hélas! dont la mort a interrompu l'œuvre; d'autres n'ont même pas commencé la leur: ils sont morts à Naples comme Vincent, à Athènes



ALPHONSE VEYRIES

comme Guigniaut et l'architecte Titeux, à l'hôpital de Smyrne comme Veyries, dans une auberge de Lamia comme Bilco sans un ami pour guérir ou consoler. Durant ces cinquante années, l'École a changé de domicile trois fois, de directeur cinq, et cinq fois aussi de règlements; elle s'est donc modifiée dans sa forme et dans son fond.

Après la modeste maison Gennadios, on loua sur la place de la Constitution, en face du Palais-Royal, la maison Limnios[1], qui avait elle-même

[1] Aujourd'hui *Hôtel de la Grande-Bretagne*. Voy. l'en-tête de l'article.

quelque chose d'un palais, avec ses hauts étages, sa double loggia, sa terrasse d'où la vue embrasse l'Acropole et la ville, la plaine d'Attique, la mer Égine et les côtes bleuissantes de l'Argolide.

— « Vous fîtes une grande faute de ne pas l'acheter, me disait un jour le roi Georges ; quelle superbe opération ! Au surplus, ajoutait-il, je l'ai manquée moi-même. » Sommes-nous si fort à plaindre ? Nous habitons la partie la plus haute de la ville et la plus saine. Le bâtiment n'est pas un chef-d'œuvre sans doute, mais nous y tenons à l'aise, nos livres et nous ; le perron, la cour de marbre, la haute bibliothèque accostée de deux ailes, ne manquent jamais de frapper les étrangers, comme les Grecs. C'est le « *palais de l'École française*, « τὸ μέγαρον » ; nous avons un jardin de sept mille mètres et plus, où les arbres ont poussé, où se plaisent les roses : c'est le « *parc* », et il vient tout de suite dans l'estime publique après le jardin du roi. Nous y sommes chez nous, protégés des fâcheux par la distance, de la poussière et des bruits de la ville par la hauteur, tranquilles dans notre travail et notre intimité, et nous jouissons de cette calme confiance dans l'avenir que donne la propriété.

Les Allemands, dans leurs instituts, aiment à donner à la direction elle-même une sorte de perpétuité : Henzen vécut et mourut à Rome et certes l'exemple mérite considération, tant ce savant impeccable, cet homme vénérable et bon, avait en Italie conquis d'autorité. Nous avons préféré un mandat limité de six ans, et sauf M. Daveluy, aucun directeur ne l'a renouvelé plus d'une fois. En ce qui nous concerne, la vie active de voyages et de fouilles que le directeur doit partager avec les membres de l'École, lui impose la jeunesse et l'entrain ; la diversité des sujets d'études auxquelles il doit présider, exige une variété de goûts, d'aptitudes, une ampleur de curiosité même, qu'on peut malaisément attendre d'un seul homme. Aussi bien, chaque directeur apporte avec lui un certain nombre d'idées et de qualités personnelles, il se fait un programme ; son œuvre accomplie, et il n'en est guère qui demande plus d'une période de douze ans au grand maximum, il est temps pour lui de céder la place à un successeur, qui donnera à l'École l'inspiration d'une pensée nouvelle et l'excitation d'une ardeur toute fraîche. Le Ministère et l'Académie représentent la permanence nécessaire. Ainsi chaque directeur a joué son rôle utile, pour entretenir ou hâter le mouvement d'évolution, qui a permis à l'École de suivre d'un pas égal l'évolution de la

science elle-même : MM. Daveluy de 1847 à 1867, Burnouf de 1867 à 1875, Dumont de 1875 à 1878, Foucart de 1878 à 1891.

Les règlements, arrêtés ou décrets, qui ont interprété depuis 1875 ou modifié la charte primitive de l'École, en 1852, 1859, 1873, 1874, 1883 et 1886, présentent le même heureux mélange d'esprit traditionnel et novateur. Si vivre c'est changer sans cesse en conservant sa personnalité, l'École peut se vanter d'une vie intense et continue.

Dire les travaux de l'École est une longue et difficile tâche; l'analyse la plus sommaire excéderait et les limites d'un article et la patience du lecteur; la liste seule en lasserait[1]. On ne donnerait d'ailleurs qu'une idée très imparfaite de l'œuvre accomplie et des services rendus en bornant l'activité des Athéniens aux trois ou quatre années qu'ils passent en Grèce; nous appartenons à l'École toute la vie; tout ce que nous pouvons faire de brillant et d'utile, est donc le bien propre de l'École. Je m'attacherai à indiquer l'étendue et la variété de l'œuvre, à en marquer les caractères, à en définir la méthode, plutôt qu'à en faire connaître le détail ; on voudra bien m'excuser d'avoir fait passer l'institution avant les personnes, car l'honorer, c'est louer chacune d'elles et toutes ensemble.

On peut dire qu'en 1847 la Grèce, depuis peu libre et toute grande ouverte, était encore à explorer et presque à découvrir. Telle était la tâche de l'École. Ainsi la comprirent nos premiers camarades, ainsi la définit l'Académie, en prenant notre tutelle scientifique. Elle entendit préparer par des voyages et, s'il se peut, par des fouilles, une description de la Grèce, une géographie historique et archéologique de l'Orient[2].

Pendant vingt-cinq ans (1850-1875) l'Académie, sous l'inspiration de

[1] On en trouvera l'histoire complète dans les rapports de l'Académie des Inscriptions publiés à part, mais difficiles à réunir. Ils sont au complet dans les *Archives des missions* de 1851 à 1856; dans les *Comptes rendus de l'Académie*, de 1857 à 1896. M. Guigniaut fut le rapporteur constant de 1850 à 1859; la tâche a été partagée ensuite entre MM. Dehèque, Egger, Miller, Desjardins, Dumont, Girard, Heuzey, Perrot, Weil et Croiset.

[2] « Enchainant les questions aux questions, les pays aux pays, dans les sujets de recherches qu'elle est chargée de proposer (aux membres de l'Ecole), elle tâche d'agrandir peu à peu leur horizon par des explorations plus étendues et plus lointaines, en même temps qu'elle fortifie leur jugement par l'examen de problèmes géographiques, historiques ou philologiques plus difficiles. C'est ainsi qu'après l'intérieur de la Grèce et le Péloponèse, elle leur a désigné quelques-unes des contrées situées au delà des limites actuelles de l'Hellade ou dans ses parties les moins connues, la Thessalie, l'Olympe, la Macédoine, l'Arcanie, l'Epire; des îles de plus en plus éloignées, de plus en plus importantes à étudier, après (l'Eubée), Egine et Salamine, (Délos), Lesbos, Chios, Samos, Thasos, la Crète; les terres non moins classiques riveraines de l'Archipel, de l'Hellespont, de la Propontide, en Asie Mineure. » Rapport de M. Guignaut en 1859. *C. R. de l'Académie*, III, Appendice, p. XVIII.

Guigniaut, joua le rôle de conseillère, l'École celui de disciple docile. Pour apprécier la valeur de cette collaboration, de cette discipline, il suffira de rappeler les fouilles de Beulé sur l'Acropole d'Athènes, celles de Foucart et de Wescher à Delphes, qui, reprises en 1880 et 1892, durent encore aujourd'hui; celles de Délos, que prépara Terrier, que commença Lebègue, où dix promotions ont travaillé sans épuiser un sol toujours fécond; il faudrait citer les mémoires de Girard sur l'île d'Eubée, de Delacoulonche sur l'Arcadie et la Macédoine, de Beulé sur le Péloponèse, de Mézières sur le Pélion et l'Ossa; le « Chios », où se révèle déjà l'esprit systématique et supérieur de Fustel de Coulanges, le maître historien[1]; le « Thasos » de Perrot; l' « Olympe et l'Acarnanie », de Heuzey. Dans ce dernier livre, vrai modèle du genre, géographie, ethnographie, histoire, archéologie, tous les problèmes sont posés avec la même curiosité, résolus avec la même netteté; qu'il s'agisse de monuments byzantins, de bas-reliefs helléniques, ou de murailles cyclopéennes, de textes antiques ou de τραγούδια, de principes de fortifications, de marches militaires, de la rivalité des races, Grecs, Bulgares, Serbes et Valaques, on croirait, tant l'information est précise et le jugement pénétrant, avoir affaire à un spécialiste. Quant à la description, un mot permet d'en juger : « Quand je fis en Acarnanie mon premier voyage, me disait Mlle Sophie Tricoupis, il me semblait revoir des lieux déjà connus; c'est M. Heuzey qui me les avait montrés d'abord. »

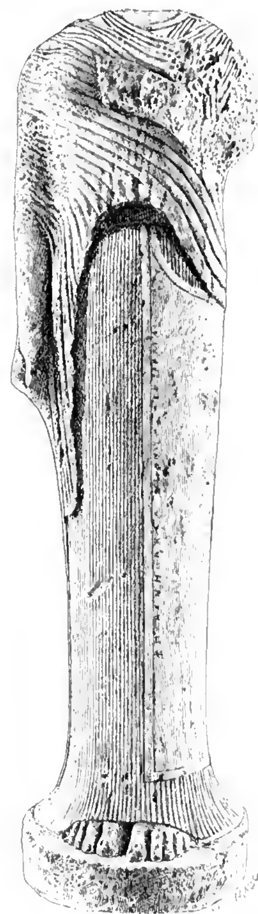


TÊTE DE DÉMÉTER VOILÉE
Marbre rapporté d'Apollonie d'Épire, au Louvre.
(Mission de MM. HEUZEY et DAUMET.)

Le *Voyage en Thrace* de Dumont, la *Description de Cos* de Rayet, sont les derniers, non les moins bons chapitres de cette description. La méthode de travail allait changer.

[1] Ceux de ces mémoires qui n'ont pas été publiés en volumes se trouvent dans les *Archives de missions*.

Le trouble d'une bâtisse et d'un déménagement, un recrutement irrégulier, l'incertitude de certaines vocations, les mécomptes de certains esprits très délicats, mais un peu dédaigneux, plus portés à la jouissance littéraire qu'aux lents efforts et aux minuties de la recherche, le découragement de quelques membres peu tentés ou trop éprouvés par les voyages, déterminèrent un alanguissement peu propre aux longues, lointaines et difficiles explorations. La sévérité de l'Académie à l'égard de plusieurs travaux d'une ampleur un peu ambitieuse et vague, ou d'un caractère trop littéraire, dégoûta des vues d'ensemble, des généralités, des descriptions, et poussa à la recherche plus ou moins exclusive, au commentaire plus ou moins strict des documents. Aussi bien une évolution des esprits, à peu près générale en France vers 1875, portait les travailleurs, désillusionnés des théories hâtives et des procédés littéraires, vers les réalités précises et la simplicité sévère de l'érudition. Devenu directeur, Dumont dirigea en ce sens l'activité de ses élèves; car si personne n'éleva davantage l'idéal de l'archéologie, n'enseigna mieux par la parole et l'exemple les hautes ambitions historiques, nul ne pratiqua plus scrupuleusement et ne prêcha plus sincèrement la patience des recherches et la modestie du savant. Maître consommé en épigraphie, plus défiant des synthèses, son successeur M. Foucart rendit plus sévère encore et plus étroite la discipline du document.


STATUE ARCHAÏQUE DE JUNON
Marbre rapporté de Samos au Louvre.
(Mission de M. P. GIRARD.)

On ne voyagea pas moins, en Grèce et dans les îles, dans la Macédoine, et la Thrace, mais le but des voyages fut changé, changée aussi la nature des mémoires; plus de monographies descriptives, historiques et politiques, mais des catalogues de documents ou de monuments, précédés d'introductions qui en résument les données. Pendant vingt ans on a couru régulièrement les îles turques et la presqu'île anatolique, traversé plusieurs fois l'Asie Mineure poussé jusqu'à la

mer Noire, sur les côtes de Syrie, en Egypte, mais en laissant à d'autres les relations de voyage, les itinéraires, les cartes, la description des pays et des ruines, ramassant les inscriptions par centaines, mais un peu absorbé par cette préoccupation unique ou principale.

Ce n'est pas que les nouveaux Athéniens eussent moins que leurs devanciers le goût d'observer, le talent de peindre, le sens historique, la curiosité des réalités présentes — ils ont bien prouvé le contraire [1] — mais une sorte de pudeur les a portés à réserver à eux-mêmes ou à séparer absolument dans leurs publications les notes de voyage et l'archéologie.

Une autre conséquence de la méthode nouvelle, c'est l'importance de plus en plus grande accordée aux fouilles, d'abord exceptionnelles, aujourd'hui presque constantes. La chasse aux monuments devait naturellement se poursuivre sous la terre, une fois que la surface serait épuisée ; Burnouf, Lebègue donnèrent le branle à l'Acropole et à Délos, Gorceix et Mamet à Santorin, avec les minces ressources de l'Ecole et quelques souscriptions privées ; Rayet, à Milet, grâce à la générosité de MM. de Rothschild. Depuis qu'en 1877 un don de la Société centrale des architectes eut permis de reprendre les recherches de Délos, chaque année vit s'ouvrir un ou plusieurs chantiers : Thespies, Orchomène, île de Gha, Élatée, Stratos, Mantinée, Tégée, Trézène, Némée, Corinthe, Mistra, Daphni, en Grèce, des temples, des citadelles, des agoras, des théâtres, des ruines mycéniennes, des églises byzantines ; dans les îles Samos et Milo ; en Asie, Kymé, Nimroud-Kalessi, Baïaca, Lagina, sanctuaires, forteresses, nécropoles païennes et catacombes chrétiennes.

Quatre entreprises plus prolongées, mieux dotées, Myrina, Acraephiæ, Délos et Delphes font époque dans notre histoire et l'on peut dire aussi dans la science archéologique. Une nécropole presque aussi riche que celle de Tanagra, beaucoup plus instructive grâce à une exploration mieux conduite ; une ville entière, qui fut l'un des grands marchés de l'antiquité avec ses docks, son théâtre, ses rues et ses maisons ; trois sanctuaires parmi les plus antiques et les plus vénérés de la Grèce ; la métropole religieuse des Ioniens et celle des Doriens, voilà notre part dans l'exploration du monde grec.

Et sur tous ces chantiers, sur toutes les routes de Grèce et d'Asie quelle

[1] Deschamps (*La Grèce d'aujourd'hui ; Sur les routes d'Asie*), Bérard (*La Turquie et l'Hellénisme ; La Macédoine*) continuent les traditions, l'un d'About (*La Grèce contemporaine*) et l'autre de Dumont (*Le Balkhan et l'Adriatique*) ; Radet (*La Lydie au temps des Mermnades ; En Phrygie*) est un géographe historien et écrivain.

merveilleuse récolte de documents et de sculptures, d'objets antiques de toute espèce ; c'est par milliers que se comptent les inscriptions, par centaines les œuvres d'art.

Vingt volumes du *Bulletin de Correspondance Hellénique*, trente fascicules de la *Bibliothèque des Écoles d'Athènes et de Rome*, montrent que l'activité



Olivier Rayet

n'est pas moins intense dans le cabinet que sur le terrain, et que l'on sait à l'École, non seulement trouver, mais comprendre, publier et commenter les découvertes. Combien encore d'articles répandus dans les revues de France et de l'étranger, de thèses, de mémoires couronnés par les Académies, de livres savants ou exquis. Et je n'ai rien dit de l'œuvre accomplie par les architectes de Rome, nos camarades aussi et souvent nos collaborateurs, depuis Titeux, Desbuissons, Paccard, Tétaz, André, Garnier jusqu'à Ulmann,

Lambert, Loviot, Paulin, Blondel, Nénot, Laloux, Blavette, Defrasse, Tournaire, d'Athènes à Egine, Délos, Olympie, Eleusis, Epidaure, Delphes, Thomas à Priène et Milet, Pontremoli à Pergame, Joyau et Redon à Balbeck, et Brune enfin à Karnak.

Ainsi les générations successives ont travaillé diversement, mais toutes utilement ; elles ont conservé intactes les habitudes de patience, d'ardeur et de méthode, elles ont gardé aussi la large tradition d'humanisme dont s'étaient inspirés nos fondateurs, le sentiment historique qui domine et interprète les faits, le sentiment littéraire qui ne se satisfait que dans une œuvre bien pensée, bien ordonnée et bien écrite.



Terre cuite de Myrina
Don de l'École française au Louvre.
(Fouilles de MM. Pottier et Reinach.)

C'est par là, qu'en faisant avancer la science, l'École a pu répondre à tous les besoins de l'enseignement public pour lequel elle a été instituée, soit dans les lycées, soit dans les universités. La plupart de nos camarades n'ont fait que traverser l'enseignement secondaire ; ceux qui y sont demeurés volontairement rendent aux études classiques un éminent service ; ils leur donnent la vie des souvenirs personnels, des impressions, des recherches originales; ils communiquent aux jeunes gens la curiosité, la notion de la science, la sensation du monde antique.

Dans l'enseignement supérieur, la grande majorité des chaires d'antiquité nous appartient.

Préparée par une culture générale, par une complète liberté de travail à tout étudier et tout comprendre, l'École ne s'est jamais enfermée dans une spécialité exclusive ; elle a appliqué à tout la souplesse de son esprit et la fermeté de sa méthode ; de l'antiquité elle n'a rien négligé, et auprès de l'antiquité, elle a toujours accordé une place au moyen âge byzantin qui lui doit beaucoup ; elle a contribué à faire une science de l'archéologie préhistorique et su être novatrice dans les études orientales ; elle a donné des maîtres de philosophie, de philologie, d'histoire romaine et moderne, de littérature latine, française et étrangère ; elle a eu même son géologue, et



la réforme de l'enseignement géographique est pour beaucoup l'œuvre d'un de nos anciens et de ses disciples, nos camarades.

M. Dumont aimait à nous répéter : « Faites ce qu'il vous plaira, fût-ce une tragédie, pourvu qu'elle soit bonne; je ne vous demande que d'avoir du talent; mais souvenez-vous que votre premier devoir est d'être irréprochables »; il indiquait par là avec quelle liberté on devait travailler, quel but



LES MUSES DE PRAXITÈLE
Bas-relief trouvé à Mantinée. (Fouilles de M. FOUGÈRES.)

élevé on devait poursuivre, quelle rigueur de discipline s'imposer. A part la tragédie elle-même, il n'est guère en effet de genre littéraire où quelques-uns n'aient réussi ou excellé : journalistes, économistes, publicistes, critiques d'art, romanciers, moralistes, philosophes. S'ils ont renoncé à la science, ils n'ont cessé d'aimer ni elle, ni l'École; ils n'ont pas peu contribué à notre célébrité, et bien des gens nous ignoreraient si l'auteur du Mémoire sur l'île d'Egine n'était aussi celui de la *Grèce contemporaine* et du *Roi des Montagnes.*

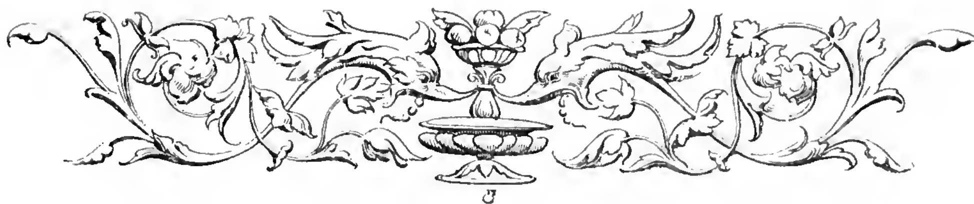
L'École développe même l'esprit pratique, elle produit des administrateurs; non seulement elle recrute ses propres directeurs, elle conserve

nos musées d'antiquités, ce qui est encore faire de l'archéologie, mais elle a occupé des rectorats, la direction de l'enseignement supérieur et celle de l'enseignement primaire.

A le bien prendre, en effet, quoi de plus propre à stimuler le sentiment des responsabilités, l'initiative individuelle, à donner l'expérience des hommes et des choses que la vie libre de l'Athénien, où chacun doit compter sur soi-même et le plus souvent sur soi seul.

Le suffrage des électeurs a fait de deux de nos anciens un ministre — honneur pour lui funeste — et un député. Celui de l'Institut, arbitre suprême de l'art, de la littérature et de la science, nous a plus libéralement accordé des récompenses plus précieuses : l'Académie française nous a pris Mézières et About; celle des Sciences morales un philosophe, un historien, un moraliste; les Beaux-Arts Beulé et Heuzey; les Inscriptions surtout ont fait accueil aux Athéniens, car dix des nôtres y ont été élus depuis 1860, huit y siègent en ce moment. Pour une École qui ne compte pas plus de cinquante années et de quatre-vingts membres, la moyenne est honorable sans doute, et les confrères, on le peut affirmer, ne sont pas près de faire défaut.

Th. HOMOLLE.



A PROPOS DE LA NOUVELLE PIÈCE DE CINQ FRANCS

LE SEMEUR



PIÈCE DE 5 FRANCS
Gravée par ROMAGNOL, d'après ROTY.

Tout le monde connaît la belle pièce d'Hugo, dont la fin a une ampleur et un éclat incomparables :

Il marche dans la plaine immense,
Va, vient, lance la graine au loin,
Rouvre sa main et recommence,
Et je médite, obscur témoin,
Pendant que, déployant ses voiles,
L'ombre, où se mêle une rumeur,
Semble élargir jusqu'aux étoiles
Le geste auguste du semeur.

Que de choses, en effet, dans ce geste simple et « auguste » ! Que de réflexions pour le penseur, de rêveries ou d'images pour le poète ! Le blé, c'est-à-dire la vie de demain jetée au sillon, le semeur de grains qui fait songer au semeur d'idées, la communion de la nature avec l'homme dans le germe qu'il dépose et qu'elle fait fructifier : autant de thèmes sans cesse renouvelés dans la littérature, et dont Victor Hugo a indiqué d'un trait vibrant la signification morale et plastique.

Tout récemment, M. Zola n'a pas manqué de les reprendre dans son opéra de *Messidor*, dont le titre à lui seul marque assez les visées symboliques :

La semence est là ; les labours de novembre sont prêts. Semence auguste, blé

nourrisseur, va, vole de mes mains, comme la poussière même de la vie..... Et peut-être pousseras-tu en une moisson débordante, au soleil d'avril, dans le printemps triomphal !

On comprend de reste qu'un semblable sujet ait dû inspirer aussi les artistes : il se traduit par un mouvement à la fois ample et naturel, éloquent et naïf. Véritablement, ils n'avaient aucun effort de littérature à faire, il leur suffisait de s'abandonner à la sensation extérieure des choses pour parler aux yeux et à l'esprit.

S'étonnera-t-on dès lors que M. Roty, chargé de graver la nouvelle pièce de 5 francs, ait été attiré comme instinctivement vers ce motif et qu'il en ait vu surtout le côté allégorique ? La composition qu'il a adoptée est simple et vive : sur la face de la pièce, où rayonne le soleil levant, une femme, coiffée du bonnet phrygien, vêtue d'une robe flottante qui laisse à découvert les bras et les pieds, marche d'un pas allègre et harmonieux, pendant que sa main droite répand au loin le grain. C'est presque le « légère et court vêtue » de La Fontaine, sans la note naturaliste et villageoise, cela s'entend. On saisit facilement les différences avec la conception de Victor Hugo ou de M. Zola, nous verrons comment elles s'expliquaient.

Mais ce même thème a reçu bien d'autres variations sur le mode réaliste. En voici d'abord une du xve siècle. La première partie du beau manuscrit des *Heures du duc de Berry*, qui se trouve aujourd'hui à Chantilly, est occupée, suivant l'usage du temps, par un *calendrier* où sont représentés les mois et travaux de l'année. Pour octobre, le miniaturiste a choisi les semailles. Il a placé le sujet en plein Paris : un champ à la pointe de l'île de la Cité, à l'horizon la Seine, le Louvre que Charles V venait de faire reconstruire ; au premier plan un paysan hersant la terre, un autre lançant la semaille. Puis, nous sommes en plein xviiie siècle, avec un *dessin* de Bouchardon, qui a servi de modèle pour une médaille ; ici plus rien que le semeur : un villageois vêtu de l'habit de drap, culotte courte, coiffé d'un chapeau rond, s'avance d'un mouvement rythmé en jetant le blé. Enfin, nous voici à hier, presque à maintenant, avec un *Millet* devenu populaire. Nous y retrouvons ou peu s'en faut les « haillons » de Victor Hugo. Un champ vaste et dénudé, deux paysans accomplissant de leur geste monotone le labeur quotidien, l'un qui sème, l'autre qui herse, une tour délabrée, quelques maigres buissons à l'horizon, la scène journalière de la Beauce ou de la Brie.

« Et je médite, obscur témoin », car ces œuvres, par tout ce qui ne s'y trouve pas comme par tout ce qui s'y trouve, suggèrent toutes sortes de ré-



Semeur des « Grandes Heures du duc de Berry ». Le Louvre et la Seine
Manuscrit du Musée Condé, à Chantilly.

flexions. En elles, rien de classique, d'académique, aucune part faite au symbole, pas une note d'inspiration antique : la nature et l'homme, tels que

nous pouvons les voir ou que l'artiste les a vus. Qui niera cependant que chacune de ces scènes contienne, avec toute la somme de réalité, toute la somme de poésie qu'elle comporte? Poésie simple, naïve, d'autant plus pénétrante peut-être qu'elle est plus intime.

Seulement, dans cette note commune, les différents artistes ont mis chacun la note de leur génie, peut-être de leur temps. Le miniaturiste du xv[e] siècle est avant tout un pittoresque. Il voit la nature autant que l'homme; il n'a pas composé la scène, il l'a regardée; il n'a pas cherché à concentrer l'intérêt et à résumer l'unité du motif dans la figure du semeur, il a été frappé du côté extérieur des choses. Le Louvre avec ses tourelles, la Seine coulant entre ses rives bordées de saules, un batelier, quelques promeneurs, autant de détails vivants et familiers, au milieu desquels apparaissent le herseur et le semeur. Notre œil les a vus tout d'abord, il y revient ensuite comme par circuit. Le paysage et le sujet se présentent ainsi, non pas fondus l'un dans l'autre, mais juxtaposés.

Bouchardon, obéissant peut-être instinctivement aux habitudes d'esprit de son temps, a ramené la conception à l'unité. Ce réaliste voyait avant tout l'être vivant, sans doute par suite du procédé habituel aux statuaires. C'est ainsi que, dans les *Cris ou Métiers de Paris*, il ne manque que Paris; les métiers s'exercent dans une sorte d'abstraction; les personnages sont admirablement vrais dans un cadre vide. C'est la même chose ici, le semeur s'isole de la nature. Peu importe, car le mérite supérieur de ce simple dessin va consister dans l'absolue sincérité, dans la justesse, la vibration du mouvement, dans une exécution large, puissante, libre, toute de jet.

Et Millet? Chose curieuse, son paysan, ce paysan de notre xix[e] siècle démocratique, semble infiniment plus voisin du légendaire paysan de La Bruyère, que celui de Bouchardon. Qui donc a vu plus juste? A coup sûr Millet a plutôt traité son sujet en penseur, et cela non pas en restreignant la scène, mais en la résumant. Il a ajouté le champ vaste, monotone, presque sans limites, mais il n'a ajouté que le champ. De sorte qu'il réalise la synthèse de tous les sujets, chacun d'eux ramené chez lui à sa plus simple expression. A peine un autre personnage, un accident de terrain, une tour, esquissés dans le lointain, mais qui ne détournent pas notre regard de ce qu'il *doit* voir avant tout : le *semeur* et le *sillon*. Y a-t-il paradoxe à faire observer que le herseur et la tour même (le Louvre) se rencontraient déjà

chez le miniaturiste du XVe siècle, mais ici ils sont réduits à leur rôle secondaire et remis à leur perspective. C'est la conception dramatique de la tragédie française, comme la miniature appartenait à la conception du décor simultané des *mystères*.



LE SEMEUR

Gravé par ROMAGNEL, d'après le dessin original de BOUCHARDON.

Victor Hugo s'est-il souvenu du *Semeur* de Millet ? On n'a pas besoin de le supposer et pourtant on croirait volontiers qu'il a voulu l'interpréter, du moins, il l'a traduit. Tout s'y retrouve, et la « haute silhouette noire », qui « domine les profonds labours », et la « marche dans la plaine immense ».

Comparerons-nous le poète à l'artiste ? En certains points, celui-ci a l'avan-

tage, car il peut resserrer la composition jusqu'à n'avoir plus besoin de remplissage ou de cheville. Il a ainsi échappé à des vers tels que ceux-ci : « J'admire, assis sous un portail », « On sent à quel point il doit croire à la fuite utile des jours ». Mais aussi il n'a rien qui vaille le « Semble élargir jusqu'aux étoiles le geste auguste du semeur ».

Comparerons-nous d'un autre côté les artistes entre eux ou chercherons-nous à leur donner des rangs? Médiocre besogne. Si l'œuvre de Millet paraît bien être la plus éloquente, elle l'est autant par l'intensité du sentiment, uni au naturalisme de l'observation, que par la valeur de l'exécution. Car on commence à reconnaître que le « réaliste » Millet avait peut-être plus encore les mérites du penseur que ceux du peintre : un Poussin rustique. Au contraire, le dessin de Bouchardon l'emporte à coup sûr par la vigueur, la franchise du trait, par la *qualité* artistique. Quant au miniaturiste du xve siècle, son âme naïve avait une vision des choses si juste qu'il nous a donné au même degré que Millet la sensation de la nature, presque celle de l'atmosphère légère, transparente des beaux jours d'octobre. Il se place bien ainsi dans le sujet qu'il avait à traiter, *le Mois des semailles*, comme Millet dans le sien, *les Semailles*, et Bouchardon dans le sien, *le Semeur*. Mais, à vrai dire, Bouchardon avait-il un sujet ? Ne s'est-il pas contenté de saisir un mouvement !

Quant à l'œuvre de M. Roty, elle ne diffère pas moins de celles qui précèdent que des vers de Victor Hugo. L'artiste a représenté une semeuse, non un semeur, ce qui nous entraîne bien loin de la réalité; il lui a donné un costume d'imagination, il l'a éclairée d'un soleil symbolique. On observera avec intérêt, je crois, certaines analogies de geste, d'attitude entre le motif de M. Roty et celui de Bouchardon, et aussi les différences qui montrent précisément l'espèce de phénomène par où s'engendre le passage du naturalisme à l'allégorie. Ce dernier genre est, à mon sens, un élément d'art inférieur, parce qu'il est conventionnel. Mais ici, on avouera qu'il se justifie presque. Outre qu'il s'agit d'un mode particulier, la gravure en médaille, il ne faut pas oublier que M. Roty avait à *illustrer* une pièce de monnaie, qui courra à travers toutes les mains. A trop préciser la réalité, il risquait de ne plus représenter que l'agriculture, et de nous rejeter ainsi au temps de Sully, alors que pâturage et labourage étaient « les deux mamelles de la France ». Le symbole adopté offre l'avantage de se prêter aux interprétations à la fois les plus naïves et les plus variées. Le paysan, l'ouvrier n'y verront que la semaille,

et ils la verront du premier coup. D'autres y découvriront, sans grand'peine, le sens caché : la France répandant ses idées à travers le monde.

Mais surtout, puisqu'il s'agit d'une œuvre d'art, on doit essayer de la juger en artiste. Ce qui en fera sans doute le prix, c'est une exécution ferme,



LE SEMEUR
D'après J.-F. MILLET.

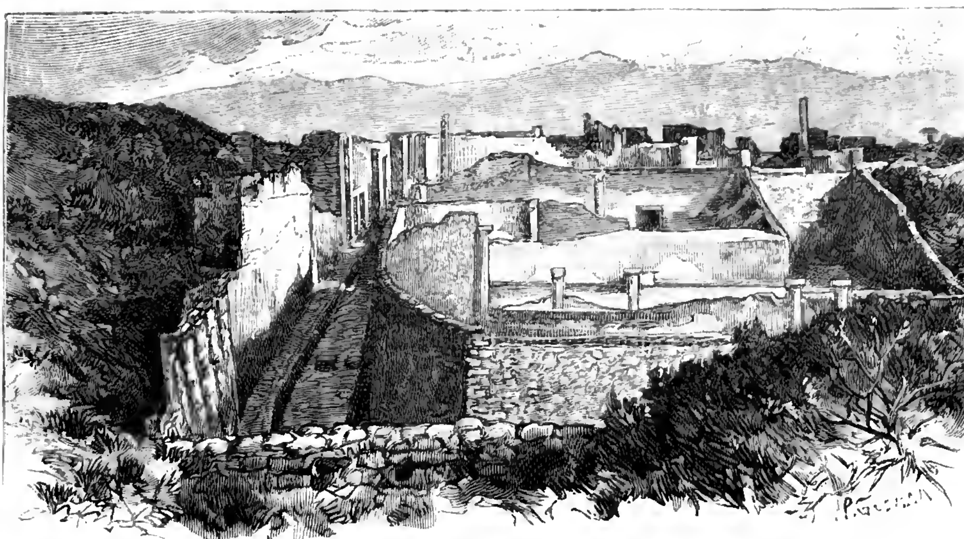
souple, délicate sans raffinement, élégante sans préciosité. Cela ne suffit-il pas ? J'ajouterais peut-être encore quelque chose : une sensation. Un souffle d'air et de lumière circule dans cette petite scène si résumée, « l'élargit », lui donne du mouvement, de la vie, de la poésie.

Et maintenant qu'est-ce que tout cela ? Naturalisme ? classicisme ? réalisme ? académisme ? A quoi bon une étiquette, des systèmes, des classe-

ments, par conséquent des exclusions ? Quand nous nous trouverons en face des théories mêmes, nous les discuterons, car certaines sont évidemment mauvaises, ou du moins inféeondes. La vie et les hommes sont heureusement quelque chose de bien plus large et de bien plus complexe que les abstractions dogmatiques. Et ce serait le cas de reprendre ces mots du vieux chancelier de l'Hôpital : « Otons ces noms diaboliques, noms de partis, factions et séditions. » Le beau se réalise, non par des systèmes ou dans des compartiments, mais par des œuvres, dans l'infini de la nature ou de la pensée.

HENRY LEMONNIER.





LES

PORTRAITS A POMPÉI



E nombreuses peintures provenant de Pompéi enrichissent le musée de Naples, tous les genres y sont représentés à profusion; seuls, les portraits n'y possèdent qu'un spécimen intéressant : le boulanger Paquius Proculus et sa femme, dont le nom nous est parvenu grâce à l'inscription trouvée dans la maison de ce personnage, qui pour sa grande popularité avait été élevé à la dignité de *duumvir juri dicendo*. L'homme, vêtu de la toge, tient à la main un rouleau blanc, le *volumen*, et la femme porte à ses lèvres un style. Les têtes, d'un caractère franc, aux grands yeux ouverts, sont d'une simplicité charmante, la peinture est vigoureuse et d'une gamme chaude. Le même musée possède aussi sept petites têtes placées dans des médaillons, mais elles ne paraissent pas devoir être des portraits proprement dits et repré-



Fig. 1.

sentéraient plutôt des dieux et des déesses qui portent naturellement les traits de quelques habitants de Pompéi. Vient encore une figure de femme tenant un style et une tablette.


Fig. 2.

D'après cet examen, faut-il donc conclure qu'un seul portrait authentique de Pompéi et quelques têtes d'un intérêt secondaire révélant divers types pompéiens, seraient parvenus jusqu'à nous? Au premier abord cela semble si peu probable, qu'il était de toute utilité d'aller explorer les murs bariolés de Pompéi, dans l'espoir de combler cette lacune.

En effet, au cours d'études faites pendant de longs mois au milieu de l'antique cité et aidé de quelques avis de mon ami M. Fitz-Gerald Marriott[1], je relevai la liste d'une soixantaine de peintures isolées offrant presque toutes cette allure vivante, naturelle et caractéristique des portraits.


Fig. 3.

Choisissant les moins dégradés, je fis la copie d'une cinquantaine, dans la dimension des originaux qui se trouvaient souvent à portée de la main. Les femmes sont en plus grand nombre. En pouvait-il être autrement dans cette ville patronnée par Vénus qu'un culte spécial honorait à Pompéi et dont les fêtes étaient célèbres dans les environs? Les portraits d'hommes sont plus rares et les enfants sont au nombre de trois. Jusqu'ici le Vésuve et les siècles ne nous en ont pas laissé davantage.


Fig. 4.

Cette série de peintures est encore peu connue : les guides de Pompéi, qui débitent fidèlement la leçon apprise, ne montrent aux visiteurs que les curiosités les plus réputées et les fouilles récentes.

Certes, tant de riches habitations et de peintures séduisantes occupent trop l'esprit du voyageur toujours pressé pour lui per-

[1] Auteur de *Facts about Pompéi.*

mettre de s'arrêter devant quelques médaillons à peine entrevus, le plus souvent cachés dans des coins ignorés. Les portraits en effet sont rarement étalés au grand jour; on les rencontre surtout dans les chambres qui sont presque toujours fort petites et dont la décoration est assez simple ; seules quelques lignes de couleurs encadrent les murs. La lumière n'arrivait qu'adoucie dans cette partie de la maison gréco-romaine qui ne servait que dans les moments de repos. Les figures, généralement d'une indication sommaire et vues dans un demi-jour, devaient donner l'illusion désirable de la personne représentée.



Fig. 5.

On les voit encadrées de bordures rectangulaires jaunes, rouges ou noires qui affectent aussi la forme des médaillons, rappelant ces portraits peints sur les boucliers, dont parle Pline, que les Romains suspendaient aux murs des temples et que l'on appelait *clypei* en raison de leur forme ; leurs bordures sont ornées de feuillages, de perles et d'épis de blé, détails qui retirent de la sécheresse aux contours des cadres circulaires.

Le *tablinum* possédait aussi de ces figures qui occupaient la meilleure place dans les panneaux du mur décoré souvent de ce style égyptien qui était fort en honneur à Pompéi où le culte d'Isis semblait se confondre avec celui de Vénus.

Rarement, les portraits se trouvent dans l'*atrium ;* s'ils y sont, ils deviennent alors allégoriques et mythologiques et les personnages sont affublés des attributs de quelque divinité. En effet les anciens, ne pouvant prétendre à être tous déifiés, cherchaient volontiers à s'identifier aux dieux ; Ovide ne conseillait-il pas de les imiter jusque dans leur turpitude ! Un soldat ne devait ressembler qu'à Mars, une jolie femme à Vénus, un buveur à Bacchus, une vierge à Diane, etc. . Des thyrses ornés de feuillages sont dans les mains de plusieurs pompéiennes, qui sans doute étaient les fidèles servantes de Bacchus ; plusieurs ont même des coupes à la main et sont couronnées de lierre.



Fig. 6.



Fig. 7.

Un autre portrait représentant un jeune homme coiffé du bonnet phrygien et tenant le *pedum*, rappelle *Pâris gardant ses troupeaux ;* puis dans différentes pièces on rencontre les traits de quelques femmes aux attitudes toujours simples, portant des éventails de la forme de ceux que possèdent les statuettes de Tanagre.

*
* *

Nous connaissons de l'antiquité une autre série de portraits du temps d'Hadrien, j'ai nommé les peintures du Fayoum dont plusieurs échantillons existent au musée du Louvre et proviennent de sarcophages d'Egypte. Elles diffèrent essentiellement de celles de Pompéi par leur nature, et sont faites à l'encaustique proprement dite, c'est-à-dire à la cire molle appliquée à l'aide d'un *cestrum* chaud [1].

[1] Voir : Cros et Henry, *l'Encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens*, et le numéro du 1er septembre 1896 de *la Gazette des Beaux-Arts*.

Plusieurs auteurs ont cru devoir découvrir à Pompéi l'usage de ce procédé dont il n'existe aucune trace.



Fig. 8.

La fresque d'ailleurs n'a pas été employée pour les portraits; le plus souvent, ils sont peints sur la couche rouge ou jaune qui recouvre les murs, ce qui prouve l'usage de couleurs d'un emploi facile qui se rapprocheraient beaucoup de notre peinture à l'huile, tenant le milieu entre un dérivé de l'encaustique et la peinture *a tempera*. Les empâtements sont nombreux dans les lumières; la couleur, appliquée avec une grande liberté de facture, laisse toujours visible la trace du pinceau; la finesse des miniatures n'était pas de mise à Pompéi où la peinture prenait un aspect décoratif. — Le brun rouge qui domine servait à esquisser les figures et à indiquer la ligne qui restait ferme, accentuant les détails du visage et les cheveux; aussi les portraits ont-ils un ton chaud que possèdent toutes les peintures de Pompéi. — Plusieurs n'ont pas été faites sur place et ont été fixées sur le mur à l'aide de crampons de fer qui se voient encore; car il est à remarquer que les portraits ne paraissent pas avoir fait partie d'un système de décoration et sont placés sur les murs, un peu comme nos tableaux modernes dans les appartements.

Les types représentés sont assez variés, n'ont entre eux aucune ressemblance et accusent nettement des personnalités distinctes, ce qui indique suffisamment que ce sont bien des portraits.



Fig. 9.

Ainsi cette femme coiffée d'une résille, dont les mains, qui ont disparu, tenaient un style qui est encore indiqué et une tablette; le visage, aux yeux troublants, est d'une physionomie assez fine et le mouvement est identique à celui de la femme du musée de Naples, dont il est question plus haut. La coloration intense et la conservation relativement bonne de l'original en font une des têtes les plus intéressantes (fig. 1).

Ce portrait, comme tant d'autres, est appelé à disparaître; il n'est malheureusement pas à l'abri des injures du temps. En l'espace de deux années qui

se sont écoulées entre deux voyages à Pompéi, j'ai été fort surpris des progrès de dégradation des originaux ; les couleurs s'effritent, j'ai même été obligé de recoller le nez d'une de ces aimables Pompéiennes dont voici encore quelques figures,



Fig. 10.

Cette charmante jeune femme, avec ses grands yeux qui ne sont pas d'ensemble, sa bouche, petite et jolie, est d'une grâce toute mignonne; le nez est fin et délicat; des fleurettes d'or pendent à ses oreilles. Le fond est d'azur appelé *bleu égyptien ;* un Amour est placé au-dessus de l'épaule de la Pompéienne et semble inspirer quelqu'une de ces pensées amoureuses dont le fils de Vénus est prodigue. Du reste, les Eros occupent la même place dans plusieurs portraits féminins, chose naturelle dans l'antiquité où la femme comparée à Aphrodite ne pouvait qu'être accompagnée de l'Amour (fig. 2).

Et cette autre femme d'une beauté plus sévère, coiffée avec goût et ornée de bijoux, qui tient à la main le *flabellum*, semble parée pour quelque fête ou pour le théâtre (fig. 3).

Sa voisine, plus coquette et sûre de ses conquêtes, a la chevelure frisée aux fers chauds comme le recommandait Ovide (fig. 4).

Tout autre est celle-ci, d'un air inspiré, les yeux comme noyés dans un rêve, elle a comme un cachet de l'époque de la poudre que pourraient lui envier certaines peintures du XVIIIe siècle (fig. 5).



Fig. 11.

Les médaillons contenant deux têtes ne sont pas rares.

Ainsi ces deux jeunes gens, le frère et la sœur ou plutôt les deux fiancés : le jeune homme posé derrière la jeune fille lui murmure quelque tendre chose, la fillette paraît l'écouter et ses yeux ont un regard intérieur (fig. 6).

Un autre médaillon nous montre un adolescent d'une noble simplicité, dessiné de profil, et tenant la hampe d'une lance (fig. 7).

Un sujet curieux est celui où une jeune fille à l'expression mélancolique et ingénue, couronnée de lierre, tient un enfant, — peut-être une poupée — à la tête garnie de feuillages, qui ressemble à un petit Bacchus dont les jambes sortent du cadre (fig. 8).

Quant aux types d'hommes, ils ne manquent pas de caractère ; surtout celui qui est bronzé et a la tête ceinte de lauriers, tenant en mains les *tibiæ pares*. Ce musicien, sans doute un *tibicen* réputé de Pompéi, au type africain est d'un sentiment plein de poésie et de style. La position des mains et leur mise en place sont d'un arrangement heureux (fig. 9).

Cet autre musicien, au contraire, avec sa *syrinx* et sa mine éveillée et



Fig. 12.



Fig. 13.

espiègle, rappelle les jeune faunes malins toujours à l'affût de quelque aventure (fig. 10).

Et cet homme à la barbe grisonnante, la tête ornée de verdure, n'est-il pas d'une allure martiale ? est-ce un orateur, un grand prêtre (fig. 11)?

Tout comme celui qui, couronné de lauriers, vêtu de la blanche toge et tenant un rouleau, ne représenterait-il pas un poète (fig. 12)?

Et ce type asiatique, véritable bonze à la barbiche en pointe (fig. 13)!

Voici enfin ce bambin aux oreilles écartées, à la bouche maussade, qui doit être l'enfant volontaire et capricieux dont nous pouvons partout rencontrer le type dernière figure.

Terminons par un petit portrait de femme qui, peint tout en rouge, fait exceptionnellement partie d'une frise décorative divisée en plusieurs carrés dont l'un est occupé par cette tête qui se trouve placée entre deux autres divisions dont le champ est orné de fœtus grotesques dignes du musée secret.

Que signifie ce bizarre voisinage, sinon quelque allusion dont les peintures pompéiennes nous offrent souvent des exemples.

Tous les types révélés par ces peintures n'ont pas, on pourrait le croire, disparu de l'ancienne Campanie ; dans les villages des environs du Vésuve et à Capri, on retrouve encore quelques femmes ressemblant aux médaillons de Pompéi, et bien des paysans gardent sous leur malpropreté une physionomie antique. Leurs coutumes, leurs superstitions en toutes choses, la forme des habitations, les coiffures des femmes, tout respire encore ce parfum d'antiquité et de nature cher aux esprits artistes épris des beautés classiques. Ce n'est certes pas un des moindres attraits de ce pays que l'on voit souvent et que l'on ne connaît guère.

Quel charme de pénétrer ce passé vieux de près de vingt siècles où tout renaît dans cette ville ensevelie et où ces silhouettes de jeunes femmes esquissées sur les murs invitent à goûter davantage les mystères lointains de cette terre ensoleillée...

Pierre GUSMAN.



UN BUSTE DE NÉGRESSE

Par HOUDON

AU MUSÉE DE SOISSONS



Buste en plâtre patiné
par HOUDON.
Musée de Soissons.

Il est peu d'artistes dont les œuvres soient aussi nombreuses et aussi dispersées que celles de Houdon. D'excellents morceaux se trouvent égarés çà et là et souvent à peu près ignorés. Tel est le cas du buste de négresse, en plâtre patiné, dont nous donnons ici la reproduction. Il se voit au musée de Soissons sous le n° 2619 de l'inventaire[1]. Il est signé sur la tranche du bras gauche : *Houdon f.* sans date. De plus il porte sur le piédouche l'inscription suivante : *Rendue à la liberté et à l'égalité par la Convention nationale le 16 pluviôse, deuxième de la République française, une et indivisible.*

C'était en effet le 16 pluviôse an II, en d'autres termes le 4 février 1794, que la Convention, après un long et pathétique discours d'un des députés de Saint-Domingue, avait par acclamation et à l'unanimité déclaré l'esclavage des nègres aboli dans toutes les colonies et, selon les termes du *Moniteur* du 17 pluviôse, « décrété que tous les hommes sans distinction de couleur, domiciliés dans les colonies sont citoyens français et jouissent de tous les droits assurés par la Constitution ». Peut-être notre buste serait-il alors une sorte de monument commémoratif et allégorique de cette déclaration solennelle?

[1] Il a été donné au musée en 1888, par M. Sugot.

Nombre de gravures parurent alors, représentant de jeunes noirs, avec des inscriptions analogues. Les collections de la manufacture de Sèvres renferment aussi un modèle de biscuit sculpté par Boizot représentant un nègre



Nègre et Négresse libres, par Boizot, an II

Musée de Sèvres.

et une négresse avec cette inscription en langage approprié : *Moi égale à toi, moi libre aussi*[1]. La jeune négresse souriante de Houdon symboliserait donc la joie de tous ses frères « *de couleur* » rendus à la liberté.

[1] Nous donnons ici la reproduction de cette œuvre de circonstance, plus pour son intérêt historique que pour sa valeur d'art. Ce sont de purs nègres de fantaisie, sans rien de la vérité et du charme de la figure de Houdon.

C'est à quoi nous avions pensé tout d'abord. Mais pourquoi le sculpteur aurait-il choisi une femme comme type de ces nouveaux citoyens créés par la Convention? Un passage du *Moniteur* relatif à un incident de séance de ce jour mémorable nous permet peut-être de préciser: au milieu de la discussion le représentant Cambon s'écrie :

> Une citoyenne de couleur qui assiste régulièrement aux séances de la Convention et qui a partagé tous ses mouvements révolutionnaires, vient de ressentir une joie si vive en voyant la liberté accordée à tous ses frères qu'elle a entièrement perdu connaissance. (*On applaudit.*) Je demande que ce fait soit consigné au procès-verbal, que cette citoyenne admise à la séance reçoive au moins cette reconnaissance de ses vertus civiques.
>
> Cette proposition est décrétée.
>
> On voit sur les premiers bancs de l'amphithéâtre, à la gauche du président, cette citoyenne qui essuie des larmes que cette scène attendrissante fait couler de ses yeux. (*On applaudit.*)

Ne serait-ce pas la citoyenne de couleur en question que Houdon aurait eu l'intention de représenter dans ce buste peut-être destiné à l'Assemblée, peut-être à la jeune personne elle-même? Et cette dernière hypothèse est assez plausible. Car d'abord nous ne trouvons aucune mention dans le *Moniteur* de ce don civique du sculpteur. Bien au contraire nous savons que Houdon, après avoir été comme une sorte de sculpteur officiel (Cf. buste de Necker, projet de statue à J.-J. Rousseau, *Moniteur* des 25 janvier 1790 et 7 mai 1792), était assez mal vu à ce moment. Cette année même, David triomphant le faisait exclure de toutes les commissions d'artistes choisies par l'Assemblée et même du jury pour le concours de peinture et de sculpture. Le 12 floréal an II, on alla jusqu'à le traduire devant le Comité de Salut public où on l'accusa, entre autres choses, de ne pas faire de dons patriotiques. C'est à la suite de ce procès qu'il imagina de transformer une statue de sainte Scolastique ci-devant destinée aux Invalides en une allégorie de la *Philosophie soutenant les Droits de l'homme*. Peut-être avons-nous affaire ici à une transformation et à un réemploi analogues.

En effet, on sait que Houdon avait exécuté pour le parc de Monceau et exposé au Salon de 1783 un groupe représentant une femme au bain et *une négresse* en plomb noirci tenant une draperie de marbre blanc et versant de l'eau avec une aiguière dorée sur le corps de sa maîtresse[1]. Ce groupe

[1] Cf. Thiéry, *Guide des étrangers à Paris*, 1787, I, 69, 70.

si curieux a malheureusement disparu. Mais Houdon avait fait des études préparatoires : en particulier il avait exposé au Salon de 1781 un *buste de négresse en plâtre imitant le bronze antique*. Il ne serait peut-être pas téméraire d'affirmer que c'est ce buste rentré dans son atelier (ou au moins une répétition de ce buste) qu'il en fit sortir en 1794, soit pour l'offrir à la jeune personne qui avait eu les honneurs de la séance du 16 pluviôse, soit pour l'offrir à la Convention nationale, quelques mois plus tard, comme preuve de civisme.

L'œuvre, en tous les cas, est extrêmement intéressante. Ce jeune corps aux seins fermes et droits, aux épaules tombantes, rappelle d'une façon frappante la chaste nudité de la Diane, dont le souvenir devait hanter l'artiste même devant son modèle noir. La tête au contraire a bien tout son caractère ethnique. Houdon a vu et saisi le type et s'est amusé à le rendre avec toute la virtuosité d'exécution dont il était capable, séduit sans doute par l'étrangeté du modèle, comme Pigalle l'avait été devant le bon nègre Paul, le domestique de son ami Desfriches, dont l'admirable et large terre cuite se voit au musée d'Orléans. Houdon est peut-être encore plus pénétrant et plus libre dans sa facture; c'est à coup sûr un de ses meilleurs morceaux que cette tête de jeune noire si souple et si vibrante, tout éclatante de vie physique, on dirait presque animale, avec son sourire qui n'est pas sans intelligence, mais où respire surtout la joie de vivre.

PAUL VITRY.

BIBLIOGRAPHIE

Les meubles du moyen âge et de la Renaissance[1], par Emile Molinier. (Lévy, éditeur.) — Le second volume du grand ouvrage de M. Emile Molinier *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie, du* v^e *siècle à la fin du* xviiie, vient de nous être présenté. Il traite des meubles du moyen âge et de la Renaissance, des sculptures microscopiques en buis et en pierre tendre, et des cires ; il ne le cède nullement en intérêt au beau volume des ivoires qui l'avait précédé.

Ainsi s'élève pierre à pierre le monument auquel le savant conservateur du Louvre a voulu apporter tous les matériaux d'une érudition incomparable, qui pendant vingt ans s'est exercée dans tous les sens de ce vaste champ de recherches, et en fait à l'heure présente l'archéologue le plus sûr, le mieux armé, de vue lucide et nette, et dont la mémoire ne connaît pas de défaillances.

Est-il besoin de faire remarquer l'utilité immédiate que peuvent présenter pour les archéologues et les artistes une pareille enquête menée avec activité, et un inventaire général aussi complet de toutes nos connaissances actuelles sur ce vaste sujet ? Nous en étions jusqu'alors réduits à feuilleter encore les pages jaunies du Labarte (*Histoire des arts industriels au moyen âge et à la Renaissance*, 4 vol. in-8°, 2 atlas, Paris, 1864-1866), auquel on ne saurait d'ailleurs assez rendre justice, pour tous les services qu'il a rendus à l'archéologie du moyen âge. Mais des ouvrages de ce genre (et ce dernier subira, hélas ! le sort commun) ne peuvent marquer que les étapes parcourues par la science, et chaque génération d'érudits ne peut prétendre qu'à poser son jalon. Aucun maître en ces matières n'était plus autorisé que M. E. Molinier à prendre la parole.

Pour ce second volume qui traite des *meubles*, le sujet n'avait été qu'effleuré par Labarte qui ne lui avait consacré tout juste que 20 pages du quatrième volume de son ouvrage. — Viollet-Leduc, dans son *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance* (6 vol., 1865-1875), avait tenté de parer par sa science et son imagination à l'extrême rareté des meubles aux premiers siècles du moyen âge ; il en essaya la reconstitution au moyen des textes, des miniatures, et des monuments de grande sculpture. Quand on considère le peu de rapports qui existent entre les documents analogues et les meubles d'un siècle comme le xve qui en a laissé

[1] Cet ouvrage comprendra 15 volumes in-4° contenant plus de 1200 illustrations qui traiteront, après « la sculpture en ivoire (I) » et « les meubles du moyen âge et de la Renaissance (II) » : III, des meubles et de la décoration intérieure aux xviie et xviiie siècles ; IV, de l'orfèvrerie religieuse et civile ; V, de la bijouterie et de la joaillerie, de l'horlogerie et de la glyptique ; VI, de la tapisserie, des étoffes et broderies au moyen âge et à la Renaissance ; VII, de la tapisserie, des étoffes et de la broderie aux xviie et xviiie siècles ; VIII, des faïences hispano-mauresques et italiennes ; IX, X et XI, de la céramique française et européenne ; XII, des émaux peints ; XIII, de la verrerie, des vitraux et de la mosaïque ; XIV, de la ferronnerie et de la serrurerie ; de la dinanderie et des petits bronzes, des plaquettes, des cuirs ouvragés et de la reliure ; XV, des armes et de la coutellerie.

de si nombreux et de si beaux, on ne peut que déplorer l'effort d'un Viollet-Leduc dans une tentative frappée de stérilité, et où il ne pouvait qu'échouer. Depuis lors M. de Champeaux avait consacré à l'*Histoire du meuble* 2 volumes de la Bibliothèque des Beaux-Arts, ouvrage excellent, où il prit soin de relever un grand nombre de textes royaux ou seigneuriaux pouvant à cet égard présenter quelque intérêt, et M. E. Bonnaffé avait fait paraître en 1887 un volume sur le meuble en France au XVIe siècle tout plein d'ingénieuses mais contestables hypothèses.



PANNEAU DE BOISERIE EN NOYER
France, 1er tiers du XVIe siècle. (Collection CH. STEIN.)

Pour les premiers siècles du moyen âge, M. E. Molinier s'est gardé de refaire après Viollet-Leduc la reconstitution si problématique du mobilier. Il s'est borné à en mentionner les rares monuments subsistants : le pupitre de sainte Radegonde conservé au monastère de Sainte-Croix, à Poitiers, datant du VIe siècle, et sans doute le meuble le plus archaïque que nous possédions en France ; puis, obligé de franchir plusieurs siècles, l'armoire de l'église d'Obazine (Corrèze) du XIIIe siècle, d'aspect massif et sans aucune décoration, et celle de la cathédrale de Noyon du XIVe siècle, dont les vantaux sont recouverts d'une toile marouflée peinte de sujets religieux que leur état de dégradation ne permet plus guère de juger aujourd'hui.

Aux XIVe et XVe siècles apparaissent les pièces de mobilier qui empruntent leur décoration à l'architecture, tel que le grand coffre du musée de Cluny, sur lequel des arcatures de style gothique abritent douze figures ; c'est un objet en quelque sorte unique et qu'on ne trouve à rapprocher que des stalles d'églises de la même époque, si l'on veut se faire une idée de la sculpture décorative de bois du XIIIe au XVe siècle.

Les stalles d'églises s'offrent à nous relativement plus nombreuses depuis celles de Notre-Dame-de-la-Roche, près Chevreuse, si pures de lignes dans leur nudité ornementale, jusqu'à celles de la cathédrale de Poitiers, de l'église de Saulieu, de l'église de Saint-Benoît-sur-Loire, sans oublier le magnifique ensemble des 144 stalles de l'église de la Chaise-Dieu.

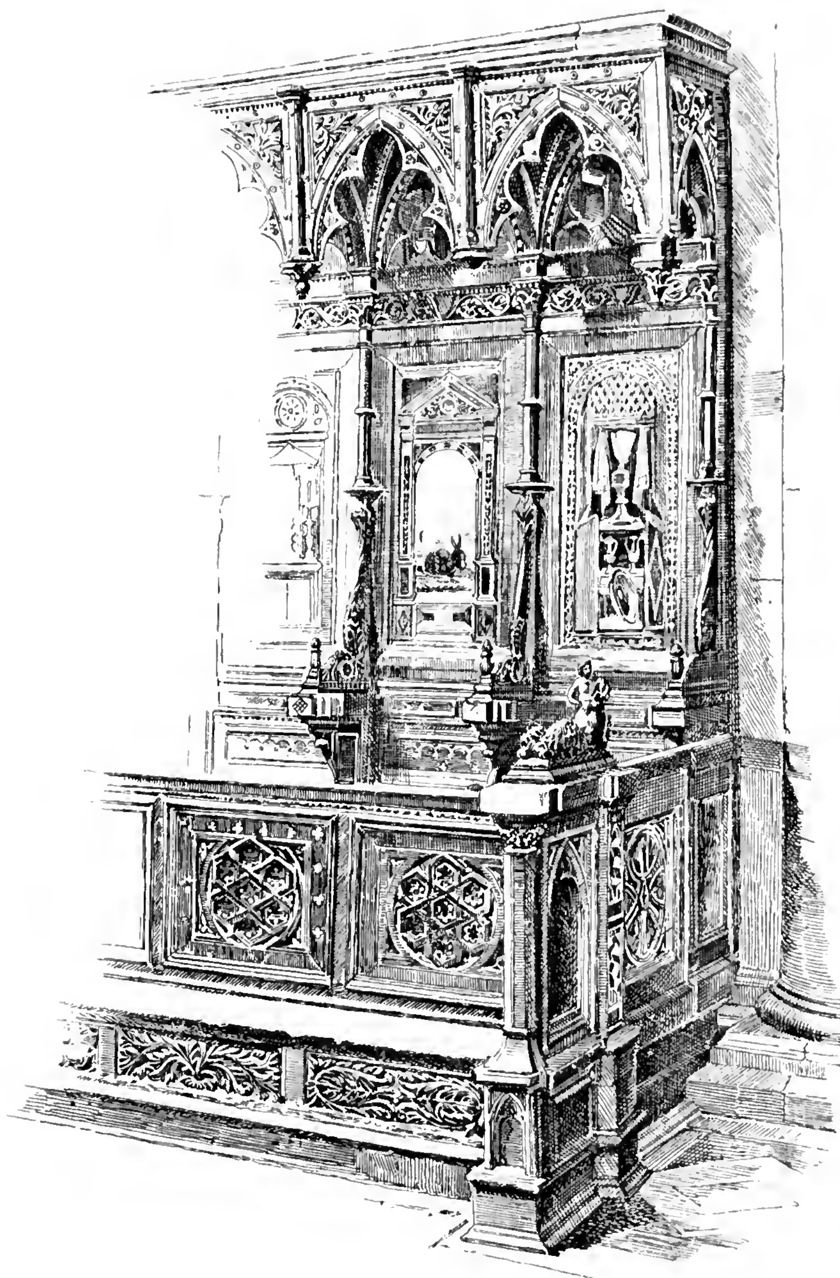
Le XVe et surtout le XVIe siècle allaient apporter dans le travail d'une matière aussi complaisante que le bois une virtuosité d'exécution, des finesses et des minuties de travail, qu'on retrouve dans les rétables de la Chartreuse de Dijon (au musée



Gerome Sculp — Heliog. [illegible]erdin

BONAPARTE

Re[illegible] A[illegible]



Fragment des stalles de la Cathédrale de Sienne
(Par Fra Raffaello, de Brescia, et Fra Giovanni, de Vérone.)

de la ville), dans les stalles de la cathédrale de Rouen, de l'église de Mortain, de la Madeleine de Châteaudun, de l'église de Saint-Martin-aux-Bois (Oise), de la Trinité de Vendôme. Tous ces monuments sont encore de pur style gothique, il est vrai à son déclin, avec une forte empreinte d'influence flamande, telles que le dénotent encore les deux plus beaux ensembles de l'époque, les stalles d'Amiens et de Brou.

Si l'on passe ensuite au mobilier civil de la fin du moyen âge, il n'y a guère lieu de tenir compte de leur provenance bien hypothétique, et il faut se résoudre à les classer par forme et par destination. Les dressoirs du xve siècle ont leur type bien représenté dans les collections de Mme la marquise Arconati, de M. Stein, de M. Desmottes, de M. Pérut, de Lyon ; les coffres aux musées de Cluny et de Tours. Les tables du xve siècle sont extrêmement rares, et il n'y a guère à citer que celle de la collection Bardac, qui est une merveille d'élégance et de simplicité. Les lits de cette époque ont tous disparu, mais il y a lieu de signaler un superbe ensemble de boiseries connu sous le nom de *lit de justice* qui fait partie de la collection de M. Foulc et provient du château d'Argentelles (Orne).

En Allemagne, comme en France, c'est le mobilier ecclésiastique qui nous éclaire le mieux sur ce que fut l'art du huchier au haut moyen âge, et qui nous montre que le développement de la sculpture sur bois fut à peu près identique dans les deux pays. L'Allemagne du moins possède encore quelques spécimens de stalles de l'époque romane; pour l'époque gothique, elle le cède à peine à la France, avec des ensembles tels que ceux de Saint-Victor-de-Xanten, de Saint-Geréon-de-Cologne, de Lausanne, de Kemper, et en particulier les stalles de la cathédrale d'Ulm. Quant aux pièces du mobilier civil, elles sont indiscutablement très inférieures comme style à celles de la France. Aucune originalité de conception, aucune fantaisie d'exécution; ce sont des meubles qui semblent fabriqués à la douzaine. Les musées de Munich, de Nuremberg, et les collections Chabrière Arlès, et Wittmann à Geisenheim en renferment d'intéressants à étudier.

Même pénurie de monuments de bois du moyen âge en Flandre, et les types en sont bien peu différents de l'Allemagne et de la France aux mêmes époques. Les stalles de Celles, d'Hastière, de Sainte-Croix de Liège, de Saint-Pierre de Louvain, un dressoir du xve siècle au musée de Bruxelles le démontrent abondamment.

En Espagne, l'art au moyen âge s'est développé sous les deux influences successives, arabe et gothique flamande ; la sculpture de bois n'y a pas échappé. Et après les beaux travaux de style géométrique tels que les plafonds de cèdre de l'Alhambra de Grenade et de l'Alcazar de Séville, nous trouvons au xve siècle les belles stalles de Léon, de Zamora, de Tarragone, de Séville, d'Avila, ainsi que des meubles de la collection du comte de Valencia, ne différant pas sensiblement des meubles gothiques français ou flamands.

Avec Vigarny et Berruguete, les deux grands sculpteurs du xvie siècle espagnol, qui collaborèrent au splendide ensemble des stalles de Tolède, nous voyons apparaître les premières infiltrations du style de la renaissance italienne venant au début se juxtaposer dans un même monument aux anciennes formes gothiques. Il n'en fut d'ailleurs pas autrement en France au même moment.

Pour l'Italie, M. Molinier après être passé rapidement sur les travaux de bois

appliqués directement à la décoration de l'architecture, puis sur cette décoration peinte du bois où la part du peintre était plus grande que celle du sculpteur, ainsi que sur les travaux de marqueterie dits *Alla certosina*, s'est occupé des objets du mobilier exécutés au xve siècle dans les données purement gothiques, tels que les boiseries du chœur dans la chapelle du palais public de Sienne, celles de la cathédrale de Modène, de Santa Maria dei Frari à Venise, puis de ceux où la Renaissance s'affiche franchement, comme à la sacristie de San Lorenzo à Florence. Les grands artistes



Table attribuée a Hugues Sambin
France. Fin du xvie siècle. (Musée de Besançon.)

marqueteurs étaient alors, à Florence, Guiliano et Benedetto da Majano ; et les familles del Tasso, des Sangallo, les Barili à Sienne ont apporté dans le travail du bois une virtuosité incomparable. Les stalles de la cathédrale sont l'œuvre de Fra Giovanni de Vérone. Les merveilleuses stalles de San Pietro de Pérouse sont l'œuvre d'un célèbre artiste, Stefano de Zambelli de Bergame, frère du Fra Damiano, l'un des plus illustres artistes de la *Tarsia* au xvie siècle.

En arrivant à l'époque de la Renaissance en France, M. Emile Molinier avait à tenir compte de la monographie dans laquelle M. Edmond Bonnaffé avait tenté un classement géographique des meubles français de la Renaissance. M. Molinier n'a pas

cru devoir se rallier à cette classification qui lui a paru arbitraire, et qui ne tenait pas assez compte du caractère nomade des ouvriers d'art de cette époque, de l'influence à laquelle la sculpture monumentale les soumit et qui est manifeste dans des meubles retrouvés à de grandes distances de leurs prototypes monumentaux, du côté essentiellement mobile de ces objets qui peuvent avoir été créés bien loin des lieux



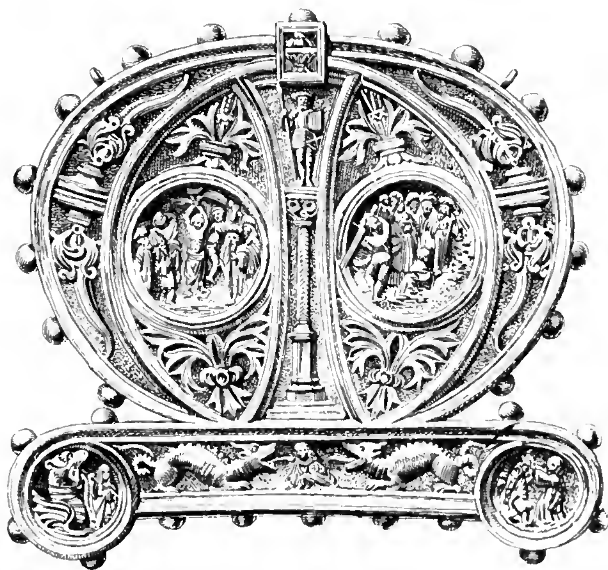
Fragment d'un dossier de stalle
Par Domenico del Tasso. (Salle du Cambio, à Pérouse.)

où on les rencontre, du caractère international des meubles de cette époque qui à un moment donné proviennent tous de sources communes, tous éléments qui ne permettent pas de classement rigoureux. Il a paru plus sage à M. Molinier d'établir pour les meubles français de la Renaissance deux grandes périodes, la première comprenant les règnes de Louis XII et de François Ier et offrant des formes du moyen âge à décor encore gothique, ou à décor italien ; la seconde où sous l'influence des graveurs et des architectes les huchiers tendent à reproduire des monuments d'architecture

classique, mais en les interprétant librement et en en tirant des conceptions et des formes personnelles. — Dans la première classe peuvent être rangées les portes de la cathédrale d'Aix en Provence, la chaire de l'église de Beaulieu-les-Loches, les bois du château de Gaillon, les portes de l'église de Gisors, la superbe stalle à trois sièges de la collection Foule provenant de l'abbaye de Langeac, la porte de la cathédrale de Beauvais et ces beaux meubles qu'on a baptisés auvergnats, qui sont nés bien plutôt sur les bords de la Loire sous François I[er], comme les coffres des collections du marquis de Biencourt et de M. Edmond Foule, et comme œuvres bien italiennes, les boiseries du château de la Bâtie, les stalles d'Ecouen aujourd'hui à Chantilly, et les boiseries du château d'Anet. — Dans la seconde série prennent place les meubles de la deuxième moitié du XVI[e] siècle, pour lesquels Androuet du Cerceau et Hugues Sambin ont fourni des modèles nombreux qui ont circulé dans toute la France, et ont été copiés par tous les artistes à quelque province qu'ils aient appartenu. Les collections de la marquise Arconati, de M[me] Rougier, de MM. Chabrière Arlès, Foule et Emile Gavet contiennent des types remarquables de cette époque.

Réservant l'histoire du meuble aux XVII[e] et XVIII[e] siècles pour un prochain volume, M. Emile Molinier a terminé celui-ci par l'étude des petites sculptures en pierre lithographique ou en bois, passant successivement en revue les petits coffrets, les peignes, les médaillons et les miroirs, et enfin les sculptures de cire dont le monument le plus célèbre et qui a prêté à de si nombreuses controverses est la tête de jeune fille du musée de Lille. M. E. Molinier l'attribue résolument au XVI[e] siècle italien, en ne dissimulant pas la relative admiration qu'elle lui inspire.

GASTON MIGEON.



LETTRE M EN BUIS AYANT APPARTENU A MARGUERITE D'AUTRICHE
(Musée du Louvre.)

PROPOS DE BIBLIOPHILE

LES VENTES DE LIVRES ET D'ESTAMPES [1]

Saison 1896-1897

La vente de la bibliothèque de Goncourt, première partie, livres anciens, 1 200 numéros, a produit 40 000 fr., moyenne 35 fr., fort honorable, étant donné qu'il s'agissait de livres de travail, de livres que, lorsqu'ils appartiennent au commun des mortels, on appelle des bouquins, et on vend à la salle Sylvestre. Quelques livres à figures du XVIIIe siècle s'y trouvaient, cependant, mais en modeste condition, comme ce *Boccace* de 1759, illustré par Gravelot, et qui était en reliure moderne de Lortic (oh !).

Ici une question. Pourquoi les Goncourt, si passionnés pour le XVIIIe siècle, se sont-ils complètement désintéressés des beaux livres de ce XVIIIe siècle ? pourquoi n'ont-ils pas recueilli, avec leur goût si fin, les reliures à « large dentelle », les mosaïques chatoyantes et si heureusement patinées par le temps ?

La question de ce genre, on se la pose pour tous les collectionneurs de renom. *Ah, je croyais qu'il en avait bien davantage! Ah, pourquoi n'a-t-il pas ceci et cela ? pourquoi n'en a-t-il pas trois fois plus ? C'était si facile en ce temps-là!...*

Non, ce n'était pas si facile! Et si le collectionneur, toujours, *n'en a pas plus*, c'est, simplement, parce qu'il n'a pas pu !

Représentez-vous les Goncourt au début de leur carrière. De tout jeunes gens, saisis d'une ardente et prophétique passion pour l'art français du XVIIIe siècle, s'y attachant non en collectionneurs, mais en artistes, pour le plaisir de leur œil, et se documentant pour un travail futur, et collectionnant avec des ressources de jeunes, c'est-à-dire, avec rien, ou à peu près. Heureusement la matière collectionnable sur laquelle ils s'étaient mis ne coûtait rien. Et quand nous disons rien, c'est rien. Dans ces temps préhistoriques, antédiluviens, de 1848 à 1859, ce n'est pas mille francs que se payaient les dessins du XVIIIe siècle ; ce n'est pas cent, ni cinquante, ni vingt. C'est pour *vingt sous* qu'on achetait neuf dessins de Gabriel de Saint-Aubin ; c'est par tas qu'on remuait les dessins achetés « bourgeoisement » (hors de la vente publique) par les marchands ; et pour quelques francs on choisissait un lot. Quant aux estampes, dans les cartons des étalagistes, c'est pour quelques sous qu'on les emportait ; et pour les envelopper, le marchand — comme nous l'ont raconté Sieurin, le bibliophile Emmanuel Martin, et les survivants des marchands d'estampes de ces temps-là — vous donnait pour rien quelque grande estampe comme l'*Enseigne* ou l'*Embarquement pour Cythère*, laquelle, pliée en deux, servait de portefeuille ; ou bien, il roulait les estampes achetées dans une *Promenade publique* de Debucourt, alors dans le plus complet dédain, et servant de papier à envelopper! Quand il entend raconter ces choses, le

[1] Second article, voir la *Revue* du 10 mai, page 284.

collectionneur d'aujourd'hui, versant des larmes de regret, s'écrie, à peu près comme Clovis : « *Que n'étais-je là avec mes francs* (*mes cent mille francs*) » ! Mais on dit toujours cela trop tard.

Les Goncourt y étaient, avec de minimes ressources — c'est leur gloire — et malgré cela, passant par toutes les angoisses classiques. Plus tard, comme tout le monde, ils firent « des folies » : quatre cents francs le dessin de Moreau, la *Plaine des Sablons*, le futur morceau de trente mille... Mais combien ce fut dur, ils nous l'ont raconté. Donc, il fallut se borner, se concentrer ; jamais un tableau, à aucun prix, ont-ils dit. Et nous pouvons ajouter : jamais un livre en condition exceptionnelle. Les livres illustrés et les reliures du XVIIIe siècle, sans avoir été chers, ont toujours eu un prix et une clientèle. Ce n'était pas un champ libre. Les Goncourt renoncèrent.

C'est dommage. Par ce que s'ils avaient fait du livre ancien et de la reliure, ils y auraient apporté leur sens affiné, et ils nous auraient vraisemblablement dit sur ce sujet les choses les plus suggestives ; en fait de reliure, ils nous auraient, notamment, merveilleusement débrouillé la question d'art. Puis, ils savaient être agressifs à l'occasion (témoin *le regard bête du passant indifférent* qui revient avec une insistance un peu agaçante en tête de chacun de leurs catalogues de vente). Ils ont parlé quelque part du « goût ignare » des bibliophiles : c'est excessif, les bibliophiles de ce temps-là n'étaient point des ignares, — leur fréquentation eût pu apprendre bien des choses aux Goncourt eux-mêmes ! — mais ces bibliophiles étaient complètement fermés à l'art, surtout à l'art du XVIIIe siècle ; c'était pour exaspérer des artistes. Une autre fois, sur un petit volume en demi-reliure de Lortic, à nerfs très pincés, Edmond écrit que c'est là pour lui le chef-d'œuvre de la reliure : *des nerfs auprès desquels les nerfs de Trautz lui-même ne sont qu'un travail de choumaque et de rapetasseur de souliers !...* Ce qui n'est pas vrai. Mais croyez-vous, après cela, que si les Goncourt avaient insisté sur la bibliophilie, ils eussent travaillé les côtes d'importance aux trautzistes ! C'eût été bien amusant pour la galerie !

A côté du mérite d'avoir su acheter, les Goncourt en eurent un autre des plus particuliers : savoir cesser d'acheter. Après avoir tiré des dessins et des estampes ce qu'ils voulaient, comme documents et comme travaux ; après avoir rassemblé ce qui leur plaisait pour leur satisfaction, et leur siège fait, savoir s'arrêter net, radicalement, et passer à autre chose. Ne plus se laisser entraîner par rien, à aucun prix. Quoi ! pas même les eaux-fortes des *Chansons de La Borde*, par exemple, qu'on pouvait avoir pour rien ? Pas même la seconde partie du *Monument du Costume*, pour compléter la première ? Non, et non. Rien !

Faut-il les louer ? Ils se sont ainsi privés de tant de merveilles qu'ils auraient pu accumuler ? Les blâmer ? Il en coûte tant de se laisser engrener dans une collection et de ne pas savoir se dégager !

Impossible de penser aux Goncourt sans se rappeler ce vers de l'*Art d'aimer* de Gentil Bernard, commenté par trois suaves illustrations de Prud'hon :

Choisir l'objet, l'enflammer, en jouir.

Choisir l'objet : ils ont bien eu ce qu'ils voulaient et ce qu'ils aimaient. Pour en jouir, ils en ont joui comme personne ; quelle plus merveilleuse jouissance que, de sa collection, tirer ce livre : *L'Art*

au XVIIIe siècle? de ressusciter, par exemple, un Augustin de Saint-Aubin ; et d'illustrer soi-même ce livre, remarquablement, d'après les originaux aimés ; car dans les eaux-fortes de Jules, il en est d'une rare puissance de rendu.

Pour ce qui est de l'enflammer, on sait si Goncourt y a « mis le feu », à sa collection, avec sa *Maison d'un artiste*, qui finit par vous donner l'illusion que ladite maison, grande en réalité comme un dé à jouer, était vaste comme le Louvre ! Goncourt, en vrai collectionneur, a fait « mousser » sa collection. Mais, attention ! Il l'a fait par pure passion d'artiste et de collectionneur, et sans aucun esprit de spéculation. Sans doute, il eût aimé que chaque dessin, chaque estampe, chaque bibelot atteignît à sa vente des prix invraisemblables; mais il le souhaitait pour l'honneur, le sien et celui des maîtres qu'il aimait ; il savait que de ces prix il ne retirerait aucun profit et que sa vente serait après décès. Les Goncourt ont gardé, rigoureusement gardé, sans spéculer sur leur savoir et leur renom; ils sont morts sur leur collection comme le soldat sur son bouclier. Honneur à eux !

La vente Goncourt, estampes anciennes, collection restreinte, réunie avec des prédilections particulières, a produit pour 644 numéros 70 000 francs. Tout s'est bien vendu ; sans excès. Les adresses, les portraits de femmes eussent été payés plus cher il y a quelque quinze ans, du temps de la vente Wasset. Encore ici des questions de mode : les premiers états, les *eaux-fortes* des gravures, inabordables naguère, sont devenus maniables. Qui sait où l'eau-forte des *Fêtes vénitiennes* de Watteau fût montée, dans la grande frénésie de 1875 ou 1880 ? Aujourd'hui, 260 francs. Les eaux-fortes de la *Marquise* et de la *Baronne*, 2 600 francs, c'est un prix ; mais jadis il eût été probablement le double. Mais, tout ce qui est estampe en couleur, Debucourt, Lavreince, hors de prix, *le feu y est.* Si vous n'êtes un de ces acheteurs blindés, que dans le langage des librairies on appelle des « barons Alfred », n'essayez pas de toucher à *la Comparaison*, aux *Deux baisers*, ou à l'*Oiseau ranimé.* Aujourd'hui, dans la bascule des ventes, l'estampe en noir perd; *la couleur gagne*, comme on dit au trente et quarante.

*
* *

Vente Goncourt, partie moderne. — Les livres du XIXe siècle, 1 100 numéros, 70 000 francs, résultat inespéré, moyenne 65. De cette vente, nous retiendrons, pour être bref, deux faits. Le premier, c'est qu'il y a une génération nouvelle qui arrive à la bibliophilie, et se porte sur le livre moderne : on voit apparaître, sur le champ des ventes, de nouvelles figures, et jeunes, ce qui n'est point désagréable. La seconde, c'est que, dès qu'un livre, même moderne, est un peu exceptionnel d'état, il monte, lui aussi, à des hauteurs invraisemblables, on se précipite dessus. Ainsi, l'*Art au XVIIIe siècle*, exemplaire de Goncourt dans une reliure à cuir incisé de Marius Michel, 4 000 francs. Le manuscrit de l'*Italie d'hier*, 4 250; celui de *Germinie Lacerteux*, 350 seulement. *Gavarni, l'homme et l'œuvre*, dessins ajoutés, 2 800 : il faut dire qu'il y avait aussi, jointe à cet exemplaire, la *copie du répertoire des femmes aimées par l'artiste, dressé par lui-même* : où la documentation va-t-elle se nicher ? *La Lorette*, reliure de Lortic, avec un dessin de Gavarni, 830. *Manette Salomon*, avec les deux émaux de Popelin représentant Manette nue, vue face et pile, 1 825 francs (mais quel corps d'ouvrage, cette reliure :

une pitié !). Les 29 volumes sur le cartonnage blanc desquels Goncourt avait fait peindre les portraits des auteurs : 11 500 francs. (3 000, notamment, *Germinie Lacerteux*, édition Paul Gallimard à trois exemplaires, avec portrait d'Edmond de Goncourt par Carrière ; la performance est brillante.) Dans les romans, tout exemplaire un peu exceptionnel, très bien vendu. Ainsi, les *Soirées de Médan*, chine, avec dédicace sobre, la simple signature de chacun des auteurs, 500 francs, cartonné. Avec mille francs de reliure cela pourra devenir un livre...

Voilà donc la note actuelle. Avec toutes sortes de bouillonnements et d'oscillations de détail, qu'il faudrait un marégraphe spécial pour noter : Maupassant baisse ; Flaubert se tient ; Huysmans monte, en grand papier, etc.

C'était un curieux spectacle, et nouveau : les volumes modernes, les livres à couverture jaune remplissant, après la vente, des corbeilles entières, et emportés par pannerées, par tas, en vrac, avec leurs dédicaces. Non, ce n'était pas très joli ! Il est temps de faire relier les contemporains, de les embaumer dans le maroquin, pour les conserver et leur donner de l'aspect. Sans cela, ce n'est pas du livre, mais simplement une matière première, un embryon. Goncourt a bien eu des velléités de reliure, mais rien d'heureux. Tout Goncourt qu'il était, il lui a manqué d'être un peu malaxé par des bibliophiles, un Lacarelle, un Bauchart ou un Paillet, — pour user d'une de ses expressions : de « mariner » dans ce milieu très spécial.

Les estampes et dessins modernes formaient une collection peu nombreuse, mais choisie et proprement présentée. Ci 25 000, dont 5 000 pour un œuvre de Gavarni, incomplet. Là aussi, dès qu'une pièce est en état exceptionnel, le feu s'y met. Quatre cents francs les deux *Victor Hugo*, pointes sèches de Rodin ; 600 francs la *Cigarette* d'Helleu. Pas malheureux, pas méconnus, les contemporains ! La matière ancienne étant épuisée (plus de ventes de Martin-Schœn, de Marc-Antoine, d'Albert Durer ou de Rembrandt ; pas beaucoup plus de Robert Nanteuil et d'Edelinck, et le XVIIIe français très raréfié), les amateurs se jettent voracement sur les modernes qui, de leur vivant, — plus même, dès leur début — sont, avec justice, connus, fêtés, catalogués, prônés, payés, classés...

Le mouvement qui pousse au moderne, aux contemporains, aux nouveaux, est puissant et justifié.

*
* *

Il n'eût pas fait bon dire cela, par exemple, devant le baron Pichon, ce pur représentant de ce qu'on pourrait appeler l'ancien régime de la curiosité et de la rétrospectivité absolue.

Quelle particulière et intéressante figure, ce baron Pichon ! Il fut, lui, ce grand amoureux de la collection, un grand passionné, et un grand infidèle. Il a immensément acheté, et il a immensément vendu. Ce qui exaspérait les marchands, qui criaient à la concurrence. Mais ce n'est pas ainsi qu'on doit juger, et il faut admettre que tous les tempéraments de collectionneurs ne sont pas identiques, ce qui paraîtrait monotone.

Vous connaissez ces chasseurs qui disent : « *Moi je tue le gibier, mais je ne le mange pas.* » Eh bien ! le baron Pichon fut de ces chasseurs-là. Il était avant tout, par-dessus tout, chasseur. Il était un flair ; un flair subtil, merveilleux. Ce qu'il aimait, c'était le coup de fusil pour le coup de fusil ; c'était abattre le gibier, le ramener chez lui.

« Il ne cessait pas — dit le baron

Roger Portalis — de courir les librairies, surtout celles des libraires voyageurs, de visiter les amateurs, voyageant lui-même muni d'indications et d'adresses, se présentant dans les châteaux, chez les petits collectionneurs de province, et découvrant chaque fois des raretés, des documents précieux, des reliures historiques. Une théorie de « chineurs » lui apportait chaque matin tout ce qui était de nature à l'intéresser. Son activté était extrême, son flair de collectionneur proverbial et sa soif d'acquérir jamais assouvie. »

Une fois l'objet acquis, le plaisir du baron Pichon était de l'étudier, de découvrir quand même ses particularités historiques ou curieuses. Son érudition était considérable. Que de fois nous l'avons entendu, chez Eugène Paillet, élucider des points intéressants et difficiles sur toutes sortes de matières! La conversation de ce grand « ancien », d'une amabilité raffinée, était une aubaine pour un conscrit bibliophile.

Pour une pareille fringale d'achats, il faut beaucoup d'argent. C'est à la collection elle-même qu'on demande d'entretenir la collection. Le baron Pichon fixait aux objets un prix *au-dessus duquel*, disait-il, *ces objets ne lui faisaient plus plaisir*. Il jouait, avec cet objet aimé, une dernière scène : *Plaisir de rompre*. Il la jouait bien.

La première condition pour être chasseur est une bonne santé. Ce Nemrod du bibelot eut un tempérament d'acier. Ce passionné de curiosité, commençant en 1830, a traversé tout le siècle de la Curiosité. Mort à quatre-vingt-quatre ans, il faisait encore à quatre-vingt-trois, ferme et vaillant, la tournée des libraires et des marchands. La belle vie! Et il s'en va avec le règne de la Curiosité; au moment où les objets s'épuisent; au moment où, en réaction contre une rétrospectivité abusive, se produit un bond en avant, une poussée irrésistible vers ce qui est contemporain, imprévu, vivant enfin!

Le baron Pichon était resté l'homme d'un temps qui n'admettait point la vie. Il avait pour *ex libris* cette belle devise : *Memor fui dierum antiquorum*, mais qui peut très bien se prononcer *laudator temporis acti* — et se traduire en français courant par la négation, l'excommunication de tout ce qui n'est pas ancien; par la conviction *a priori*, sans rien voir, que désormais personne ne saurait plus rien produire. Le baron Pichon était le représentant convaincu, intraitable, de l'école « vénérante ». Il existe encore quelques surnageants exagérés de ces intransigeants, qui semblaient très normaux en 1840 ou en 1860, mais qui aujourd'hui paraissent pétrifiés, déniant tout mérite à ce qui est contemporain et vivant. — On dit d'eux que, lorsque la fantaisie leur prend de se marier, ils se font expédier d'Egypte une momie...

Sans aller jusqu'à la momie, le baron Pichon n'en représentait pas moins, et emporte avec lui tout un temps. Temps merveilleux, inouï, incomparable pour le curieux.

Ce que le baron Pichon a laissé, ce n'est pas le total de sa prodigieuse carrière de collectionneur, ce n'en est que le solde. Mais qu'il eût été admirable, éblouissant, de voir, au lieu d'une simple fusée d'adieu, le bouquet de feu d'artifice! une vente des plus belles merveilles abattues pendant un demi-siècle par cet incomparable chasseur! En livres seulement, il a eu des morceaux inestimables, et rien que là sa fusée d'adieu vient d'être de 500 000! Il avait vendu, en 1869, sa première bibliothèque, magnifique.

La seconde, vendue cette année, était moins une bibliothèque qu'une réunion de livres, sans plan, au hasard des trouvailles. D'ailleurs, cette collection aurait un plan que nous ne le verrions pas, avec l'uniforme classement des catalogues, qui banalisent dans le même moule les collections les plus différentes, si bien qu'on a l'air de faire toujours la même vente.

Il y avait là 1 375 numéros! Mais en grande majorité des livres fatigués, peu frais (c'est la faute de l'épuisement du livre ancien. il faudra désormais être moins difficile), avec abus des annotations manuscrites sur les feuillets de garde. Dans cette gangue. cependant, beaucoup de points brillants, puis 50 ou 60 diamants : en fait, autant que dans les plus belles ventes. Le public bibliophile, qui lui aussi, a son flair, ne s'y trompa point. Dès le début, lors du long pèlerinage fait chez les experts Leclerc et Cornuau, il y eut 1 300 articles, — la bibliothèque — dont personne ne s'occupa. Sur les 75 autres, — l'étagère — une concurrence s'annonçant effrénée : on le sentit dès le premier jour. Et, parmi ces 75, l'intérêt finit par se concentrer et se cristalliser sur trois.

D'abord le *Discours sur la peinture*, dédié à Mme de Pompadour, Prault, 1758, plaquette in-8, reliure à large dentelle de Dubuisson et aux armes de Mme de Pompadour ; dans le livre avaient été placés deux dessins de Gabriel de Saint-Aubin, dont l'un, représentant le salon de peinture de 1757, est exquis.

Il fut clair, tout de suite, que l'on « monterait à l'arbre » sur ce volume. *Combien se vendra le* Discours sur la peinture? *cinq mille?* demandait un bibliophile à un libraire. — *Monsieur*, répondait celui-ci, *mettez-en autant dans chacune de vos deux mains, autant dans votre chapeau, et encore autant dans votre parapluie* (sic). — *Quoi, vingt mille? — Peut-être davantage!*

Puis un *Eucologe ou livre d'église*, 1712, deux volumes in-12, dans une reliure mosaïque de Padeloup, une reliure des plus amusantes, maroquin citron, relevé de fleurs de pensées assez gauchement dessinées, mais chatoyantes de ton; bref un décor délicieusement décadent, qui s'il eût été apporté à un bibliophile de l'ancien ton par un de nos relieurs du nouveau jeu, un Lortic ou un Marius, eût fait jeter le livre par la fenêtre et le relieur dans l'escalier. Mais de Padeloup, un ancien, c'est sacré. Et en effet, c'est un « bibelot » des plus charmants.

Enfin la *Fête à Chilly*. C'est le manuscrit calligraphié de chansons et scènes détachées remarquées par Marie-Antoinette à une fête qui lui fut donnée en 1770, peu de temps après son mariage, par la duchesse de Mazarin. Reliure citron et mosaïque, exemplaire de Marie-Antoinette, à ses armes!!! Si nous gardons notre calme nous dirons : comme art de décor, c'est non seulement médiocre, mais c'est même un monument du néant auquel les relieurs-doreurs étaient tombés, comme idée, à cette fin du XVIIe siècle, qui fut, on le sait, une période de décadence et de camelote : des découpages de couleur collés comme des pains à cacheter, des rondelles, des cœurs, des cosses de pois. un décor de légumes à l'emporte-pièce : les mauvaises langues, et Dieu sait que la bibliophilie n'en manque point, appelaient cette reliure « la sole normande ». Oui, mais le temps, ce grand maître, intervenant, l'a patinée, même fondue, et en a fait une reliure singulière, un des monuments les plus extraordinaires non pas de l'art, mais de

l'histoire de la reliure. Enfin, comme relique, le livre est de ces objets qui n'ont d'autre limite à la montée du prix que le caprice de deux enchérisseurs.

Combien se vendra l'*Eucologe?* combien la *Fête à Chilly?* Ce fut la grande question, avec laquelle on s'aborda entre bibliophiles pendant plusieurs mois...

La vente Pichon occupa onze vacations. C'est long. — Les premières journées, calmes, peu suivies des amateurs : une tiraillerie de début, une mitraille de livres à cent francs et même moins. Cependant l'action peu à peu, s'engage et se corse : tout morceau intéressant se paie, sans exagération, sans atteindre aux prix d'il y a vingt ans. Ainsi les dessins de Moreau le jeune pour le *Précis de la Révolution* de Rabaut-Saint-Etienne, que le baron Pichon cotait 8000 francs, et qui les auraient faits jadis, restent à 3500 francs.

L'arithmétique de la vente est ceci :

Les treize cents moindres articles ont produit 240000 francs. Neuf cents sont restés au-dessous de 100 francs, — cinq cents, entre 100 francs et 500, — soixante-dix, entre 500 — et 1000.

Les soixante-quinze articles de choix ont donné 260000 francs. Quarante articles entre 1000 et 2000, — treize entre 2000 et 3000, — douze entre 3000 et 5000. (Citons seulement le *Ballet royal de la nuit*, 1653, avec 124 dessins, 3500 francs, et le *Virgile*, elzévir de Longepierre, 5000 francs !).

Six articles entre 6000 et 10000 francs (*Office de la Vierge* manuscrit pour Anne de Rohan, princesse de Guéménée, reliure de Le Gascon. — *Vues du château de Petit-Bourg*, 1730, manuscrit pour le duc d'Antin. — Le *Roman de la Rose* de 1529, reliure de Padeloup aux armes du comte d'Hoym, 9000 francs avec les frais ; c'est un peu vif, pour une reliure postérieure de deux siècles au livre, excellente, mais sans décor d'art ! — *Le Labyrinthe de Fortune*, vers 1522, 6500 francs, etc.).

Enfin vient le dernier morceau de l'avant-dernier jour, *Le Discours sur la peinture*. Ce livre, avec la dorure et ses dessins de Gabriel, était le sourire de cette vente ancien style et très à cheval sur les provenances. Adjugé à 22000 francs, le sourire.

Le dernier jour, très beaux prix sur tous les beaux livres ; les *Heures de la Vierge* de Geoffroy Tory, reliure de *François Ier*, très fraîche, ascensionne vivement à 13000 francs.

A la fin, sur le coup de cinq heures, la salle n° 2 reprend pour une heure l'aspect des grands jours. On vient voir la lutte suprême, l'arrivée de la grande course. Brillant public autour du bibliodrome : tout le dessus du panier des bibliophiles ; la Bibliothèque Nationale, venue pour rattraper quelques-unes des cinquante plaquettes provenant du fils de Christophe Colomb ; les libraires, excités ; Morgand, le terrible libraire d'antan, est là dans la personne de son délégué Rahir, très en forme, et blindé de commissions à toute épreuve, démolissant tout, tuant tout. Enfin sonne l'assaut ; *l'Eucologe !* Vif et bref combat ; 13000 francs. Inabordables désormais, les mosaïques du XVIIIe siècle : pourquoi ? C'est encore le triomphe de la couleur ! Dans l'histoire de la reliure elles sont l'élément gai.

La *Fête à Chilly* est mise sur table ; moment suprême. Un match vertigineux ! on fait du quinze, du vingt, du vingt-cinq, du trente à la minute. Enfin, avec les frais, QUARANTE MILLE ! Et Morgand l'emporte, Morgand l'imbattable : il détient le record.

Le rideau baisse. Le public s'écoule, impressionné.

Henri BERALDI.

L'ART ET LA LOI

6. — Dessin. — *Reproduction par l'auteur d'une œuvre analogue. — Contrefaçon. — Éditeur. Bonne foi.*

M. Verneau, éditeur d'une lithographie, œuvre du dessinateur Willette, publiée dans la collection de l'*Estampe murale*, sous le titre : *Les Funérailles*, avec la légende : « le mort s'en va dans le brouillard » représentant la fin de la légende napoléonienne, a argué de contrefaçon une lithographie du même dessinateur, publiée avec le même titre dans le *Figaro lithographe* et mise en vente par les éditeurs de Brunoff et Gegnon et par Périvier, administrateur du journal *le Figaro*. Il a poursuivi ces derniers devant le tribunal correctionnel, sans toutefois y appeler le dessinateur Willette. Le tribunal a accueilli la demande (trib. corr. de la Seine, 8e ch., 28 mars 96; Gaz. trib., 18 avril 96). Mais, sur appel, la Cour a infirmé :

Décidé : — 1° Que si la plainte était reconnue fondée, le délit relevé serait, non celui de mise en vente d'un dessin contrefait, mais celui de contrefaçon ;

2° Qu'en effet l'artiste, « en composant le dessin sur la pierre lithographique, n'aurait fourni que l'instrument matériel de la contrefaçon, laquelle aurait été consommée, aux termes de l'art. 425 C. P., avec l'édition dans laquelle se confond la mise en vente du dessin contrefait », fait commun aux trois prévenus;

3° Mais que « la contrefaçon artistique, étant un délit, elle ne saurait être reconnue sans que la mauvaise foi soit établie, preuve que ne fait pas suffisamment » le premier éditeur contre les seconds ;

4° « Que sans trancher, pour apprécier le fait matériel de la contrefaçon, la question d'art au sujet de laquelle les parties en cause ont produit des appréciations en sens opposé, émanant d'artistes et d'éditeurs, les uns estimant que la seconde lithographie constitue une contrefaçon au moins partielle de la première, les autres, reconnaissant, dans l'œuvre incriminée, une inspiration et une interprétation nouvelles, il suffit de constater que la lithographie arguée de contrefaçon, ne constitue pas un décalque pur et simple, ainsi que l'avait d'abord prétendu Verneau, ni même une répétition servile du même dessin ; qu'il existe au contraire entre les deux lithographies des différences de dimensions et compositions et des détails suffisants pour que les éditeurs [les seconds] aient pu croire sans une mauvaise foi manifeste qu'ils publiaient une œuvre originale et nouvelle du même artiste. » (Cour de Paris, 7e ch. corr., 11 février 97 : présid. M. Potier; av. gén. M. Cabat. — Verneau c. Brunoff et Gegnon, Périvier. — Avocats : MMes Normand, Poincaré et A. Bataille. — Le Droit, 11 mars 1897).

Observations. — L'auteur d'une œuvre artistique ou littéraire peut devenir, à l'égard des tiers, son propre contrefacteur.

Ce cas existera lorsque l'auteur de cette œuvre, après en avoir cédé la propriété entière à un premier éditeur, reproduira la même œuvre, à quelques changements près, et le cédera à un second éditeur.

(Ainsi jugé à propos du livre : *Prisonnière au Dahomey*, Paris, 15 déc. 1894 ; Gaz. trib., 31 janvier 1895 ; — du livre : *Satan et Cie*, Paris, 12 avril 1892 et Cassation, 19 déc. 1893. Gaz. trib., 20 déc. 93.)

Il est évident que l'écrivain ou l'artiste en pareille occurrence nuit à l'exercice du droit privatif qu'il a vendu à un premier acheteur et devient lui-même l'obstacle à la possession paisible dont il doit la garantie.

D'autre part, en cédant une première œuvre, l'auteur n'a pas aliéné le droit d'en créer une autre qui, procédant de la même inspiration générale, constitue cependant une création différente.

Quel est l'écart qui doit exister entre les deux œuvres successives d'un même auteur, créées sous une influence voisine, de telle sorte que la seconde soit suffisamment indépendante de la première pour ne pas en être considérée comme la reproduction illicite ?

Ce sont là des appréciations, toutes de fait, fort délicates. Nous le voyons par notre espèce, puisque chaque partie en cause a, sur ce point décisif, produit des avis d'artistes et d'éditeurs concluant en sens opposé, après examen attentif du dessin incriminé.

Une considération qui a dû en grande partie amener la Cour à réformer la sentence des premiers juges, c'est que l'éditeur qui se prétendait victime d'une contrefaçon, n'en poursuivait pas le véritable agent, c'est-à-dire M. Willette, l'auteur du dessin. L'absence du dessinateur aux débats impliquait que le plaignant admettait sa bonne foi; comment alors dénier celle des seconds éditeurs à laquelle l'artiste avait vendu son œuvre ? Leur acquittement s'imposait.

On remarquera que le procès était porté devant la juridiction correctionnelle. Des conséquences différentes eussent pu résulter d'un procès civil.



7. — Incendie. — *Objets d'art. — Collection de tableaux. — Destruction totale. — Evaluation dans la police. — Indemnité, preuve de la valeur des objets péris.*

M. Valentin Roussel, par police du 17 avril 1894, a assuré à trois compagnies, dont la *Patriotic*, à chacune pour un tiers, une collection de 280 tableaux anciens, dont 223 réunis dans une galerie de peinture ont été entièrement détruits par un incendie, survenu le 24 juillet 1895, tandis que les 57 autres, placés dans les appartements habités par l'assuré, n'ont pas été atteints par le feu.

Ces tableaux avaient été, dans la police, l'objet d'une indication et d'une estimation spéciales à chacun d'eux. Le total des estimations des 223 tableaux incendiés s'élevait à 187,200 francs ; les 57 tableaux non incendiés avaient été estimés à 64,500 francs.

M. Valentin Roussel s'est pourvu devant les tribunaux contre la compagnie la *Patriotic* pour se faire indemniser du tiers couvert par l'assurance de cette Compagnie.

La *Patriotic* n'a pas contesté l'existence des 223 tableaux consumés, mais leur valeur.

Il s'est agi de rechercher « l'importance de la perte que leur disparition avait fait éprouver à l'assuré ».

Par une première série de décisions, des experts furent commis par justice pour « rechercher la valeur des 223 tableaux incendiés ». Les experts ont déclaré dans leur rapport combien cette appréciation était difficile à préciser, « la valeur d'une œuvre d'art dépendant beaucoup de sa conservation, de la rigidité du dessin, de la couleur et sujet », ajoutant « qu'il serait impossible, dans le cas présent, de porter un jugement sain et impartial sur leur valeur ».

Les experts ayant été également chargés d'estimer, à titre de simple élément d'appréciation, la valeur des 57 tableaux qui n'avaient pas été incendiés, et les ayant évalués à une somme inférieure de 13 fr. 90 p. 100 à celle pour laquelle ils ont été portés sur la police, la compagnie *Patriotic* demanda à la Cour de faire également subir par analogie la même réduction aux 223 tableaux incendiés, sur la valeur pour laquelle ils avaient été estimés dans la police.

Décidé. — « 1° Que, chaque tableau ayant été l'objet d'une estimation distincte,

il serait purement conjectural de tirer une telle conclusion ; qu'encore si l'expertise avait établi que Valentin Roussel aurait d'une manière générale majoré la valeur de ces 57 tableaux, l'on aurait pu supposer qu'il en aurait été de même pour les 223 autres; mais qu'il en est résulté, au contraire, qu'au moins pour 40 d'entre eux, c'est-à-dire pour la très grande majorité, les experts les ont estimés à une valeur très sensiblement égale ou même supérieure à celle qui leur a été assignée dans la police; »

2° « Qu'en outre les experts constatent que, généralement, les amateurs possédant une galerie réservent pour les y exposer, leurs meilleurs tableaux, ceux qui ont le plus de valeur artistique, au lieu que dans les appartements réservés à l'habitation, l'on place des tableaux plutôt ornementaux, plus susceptibles par conséquent d'être l'objet d'une réduction de valeur, au jugement d'expert les appréciant seulement au point de vue de leur véritable valeur artistique ; »

3° « Qu'à ces divers titres l'on ne peut raisonnablement tirer une induction sérieuse de l'estimation des 57 tableaux restant pour la valeur des 223 autres placés dans la galerie et qui ont été entièrement consumés ; »

4° « Que les présomptions simples sont abandonnées aux lumières et à la prudence des magistrats, en se conformant à la règle prescrite par l'art. 1353 C. civ. ; qu'en cas d'incendie total d'objets assurés, dont il ne reste aucun vestige et dont l'estimation est impossible, aucun cours ne pouvant leur être appliqué, et même aucun objet similaire n'existant, les magistrats peuvent trouver selon les cas, dans l'évaluation de la police, surtout si elle a été faite sérieusement et de plus article par article, dans l'honorabilité de l'assuré, dans les circonstances écartant tout soupçon dans lesquelles il a contracté la police et procédé à l'estimation des objets, des présomptions que la valeur réelle des objets sinistrés est conforme à l'estimation détaillée qui en a été faite dans la police ».

En conséquence la Cour condamne la compagnie d'assurances à payer à l'assuré la somme de 187,200 fr. « formant le montant de l'estimation détaillée de ces tableaux dans la police ». (Cour de Douai, 2e ch., 21 janvier 1897. M. Bosquet, présid.; av. gén., M. Wagon. — Aff. V. Roussel c. la Patriotie. — Avocats pl. MMes de Beaulieu et Allaert. — Gaz. du pal., 12 mai 97.

Observations. — En outre des faits constatés ci-dessus, la Cour relève les circonstances suivantes, favorables à l'assuré : 1° les livres de commerce révélaient que de 1886 à 1889 il avait dépensé 248,992 fr. pour l'acquisition de ces tableaux; 2° ces tableaux anciens étaient bien conservés et entretenus en bon état; 3° ces tableaux, assurés en 1886-87, avaient toute leur valeur lors de l'incendie, car « le prix des objets d'art anciens tend même toujours plutôt à s'accroître ». Considérations justes, sauf la dernière! car la mode sévit sur la peinture comme sur les autres domaines de l'art; elle n'affecte pas la valeur esthétique des choses, mais elle en modifie sensiblement la valeur marchande.

Or, il n'est pas tout à fait exact de dire que des tableaux anciens augmentent de valeur pécuniaire à mesure qu'ils vieillissent davantage. Il se pourrait que sur le marché des ventes publiques les tableaux du XVIIIe siècle provoquassent des enchères plus élevées que des œuvres plus anciennes, par exemple de la Renaissance ou du XVIIe siècle.

La question du procès était de savoir, les objets assurés ayant péri en totalité, si la compagnie d'assurances devait le montant de leur valeur estimée dans la police. Au premier abord les profanes ne peuvent même pas comprendre que la question se pose. Il semble, en bon sens, que la valeur étant agréée la compagnie, en cas de sinistre, a accepté à l'avance de payer

une somme déterminée pour l'objet disparu.

Il n'en est rien cependant. La question se complique de l'existence de ce principe juridique que l'assurance ne devant jamais être que la représentation du préjudice subi réellement par l'assuré, l'évaluation de gré à gré importe peu; l'assuré doit toujours établir la véritable valeur de l'objet sinistré. Il est donc exposé, dans certains cas, à voir « fixer l'indemnité due par l'assureur à une somme moindre que l'évaluation donnée par la police aux objets détruits ». (Cassation req., 14 juin 80; D. 81. 1, 367.)

C'est pour cette raison que dans notre espèce on voit la Cour, malgré l'estimation détaillée, contenue dans la police, n'en accorder le montant à l'assuré, que parce que toutes les circonstances de la cause concourent à démontrer que la valeur agréée était sincère.

Cette jurisprudence peut paraître excessive : mais il faut en tenir compte.

Il est donc prudent pour les propriétaires d'objets d'art, non seulement de détailler la valeur des principaux objets assurés, décrits dans leur police, mais encore de bien conserver, en lieu sûr, les quittances, bordereaux, pièces diverses justifiant que la valeur agréée avec l'assureur, n'est point une valeur « d'affection », mais correspond à la valeur marchande de l'objet.

Edouard Clunet,
Avocat à la Cour de Paris.

BIBLIOGRAPHIE
DES
OUVRAGES SUR LES BEAUX-ARTS
PUBLIÉS
EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

Pendant le deuxième trimestre de 1897[1]

ARCHÉOLOGIE. — HISTOIRE. — NUMISMATIQUE

Étude historique et archéologique sur les reliques de la Passion; par l'abbé F. Martin. *Paris*, librairie Lethielleux, in-8°, avec 22 gravures.

Communications faites en séance; par M. Robert Mowat. *Nogent-le-Rotrou*, imprimerie Daupeley-Gouverneur, in-8°.

Des cromlechs découverts dans les fouilles des tombelles du plateau de Ger; par M. le général Pothier. *Paris*, librairie Leroux, in-8°.

Découvertes archéologiques faites dans le département du Loiret; par M. Desnoyers, conservateur du musée historique d'Orléans. *Orléans*, Herluison, in-8°.

[1] Ce relevé paraît régulièrement tous les trois mois, dans les numéros de janvier, avril, juillet et octobre.

Les numéros de février, mai, août et novembre contiennent une revue aussi complète que possible, des Travaux relatifs aux Beaux-Arts dans les *Revues françaises* au cours du trimestre précédent.

Enfin, les numéros de mars, juin, septembre et décembre contiennent une revue analogue des périodiques étrangers.

Découvertes archéologiques du R. P. de La Croix au Villeret (Berthouville) en 1896; par M. l'abbé Porée. *Évreux*, imprimerie Hérissey, in-18 jésus.

Documents du XVII[e] siècle relatifs aux antiquités d'Athènes, publiés par M. Max Collignon, de l'Institut. *Paris*, Imprimerie nationale, in-8°, planche.

Excursions archéologiques en 1893 et 1895. Rapports faits à la Société archéologique du Gers; par Adrien Lavergne, *Auch*, imprimerie Foix, in-8°, 16 pages.

Les Ruines de Timgad (antique Thamugadi); par Albert Ballu, architecte en chef des monuments historiques de l'Algérie. *Paris*, librairie Leroux, in-8°, 250 pages avec planches et dessins.

Second livre du Corpus des monuments grecs. Lycosoura. Plans, dessins, mesures et photographies réunis au cours de la nouvelle exploration archéologique et artistique de la Morée; par Charles Normand. *Paris*, 98, rue Miromesnil, in-f° et planches.

Temple de Jupiter à Ausiac, suivi d'une Observation sur la légende de saint Martial; par l'abbé Arbellot, chanoine titulaire, président de la Société archéologique et historique du Limousin. *Paris*, librairie Haton, in-8°.

Le Trésor des reliques de la cathédrale de Poitiers. Reliques de sainte Victoire Marose; par l'abbé Collon. *Poitiers*, imprimerie Blais et Roy, in-8°.

Une façade des thermes romains élevés au commencement du II[e] siècle dans la capitale des Senones, restituée par G. Julliot, associé correspondant national de la Société des antiquaires de France. *Nogent-le-Rotrou*, imprimerie Dopeley-Gouverneur.

Voyage en Syrie (octobre-novembre 1895). Notes archéologiques; par René Dussaud. *Paris*, librairie Leroux, in-8° avec carte, figures et planche.

Bibliographie. « Egyptian decorative Art; A course of lectures delivered at the royal Institution, by W. M. Flinders Petrie; in 16, Methuen and C°, Londres »; par George Foucart. *Angers*, imprimerie Burdin, in-8°.

Les Institutions artistiques et les Beaux-Arts en général aux Etats-Unis, au Canada et à l'Exposition de Chicago en 1893, avec une notice complémentaire sur la ville de Boston et diverses associations américaines, étude dédiée à la Société des Beaux-Arts de Caen, par Paul-L.-M. Drouet. *Caen*, imprimerie Valin, in-8°.

Nouvelles recherches sur la faune et la flore des vases peints de l'époque mycénienne; par Frédéric Houssay. *Paris*, librairie Leroux, in-8° avec figures.

La Vie privée d'autrefois. Arts et Métiers, Modes, Mœurs, Usages des Parisiens du XII[e] au XVIII[e] siècle, d'après des documents originaux ou inédits; par Alfred Franklin. « La Vie de Paris sous la Régence. » *Paris*, imprimerie et librairie Plon, Nourrit et C[ie], in-18 jésus, VIII-347 pages et gravures.

Catalogue des jetons de la bibliothèque nationale. Rois et Reines de France; par Henri de La Tour. *Paris*, librairie Rollin et Feuardent, in-8° et planches.

Discours prononcés à la séance générale du congrès des Sociétés savantes, le 24 avril 1897, par M. Ernest Babelon et M. Alfred Rambaud, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. *Paris*, imprimerie nationale, in-8°.

Jetons des princes de Bourbon de la première maison de Vendôme, suivis d'une note relative aux métaux et aux sceaux de la collégiale de Saint-Georges de Vendôme; par M. Jules Chautard. *Vendôme*, imprimerie Empaytaz, in-8°.

Monnaie au type de Louis XII; par M. Desnoyers, conservateur du musée historique d'Orléans. *Orléans*, librairie Herluison, in-8° avec figures.

Note sur une monnaie de Trézène; par A. Furtwaengler. *Paris*, librairie Leroux, in-8° avec figures.

Note sur des plombs antiques trouvés en Gaule; par L. Maxe-Werly, associé correspondant national de la Société des antiquaires de France. *Nogent-le-Rotrou*, Daupeley-Gouverneur, in-8° avec figures.

Numismatique française. Catalogue-Guide illustré de l'amateur. Deuxième partie : Monnaies féodales et provinciales de

France et de l'Orient latin. *Paris*, librairie Serrure, in-8°, 179 pages.

De l'utilité scientifique des collections de monnaies anciennes, discours prononcé par M. Ernest Babelon, à la séance générale du congrès, le 24 avril 1897, *Paris*, Imprimerie nationale, in 4°.

Congrès des sociétés savantes.

Apologetica e archeologia cristiana Conferenze, discorsi, note di Vincenzo di Giovanni. *Palermo*, Alberto Reber, in-8°.

L'Arte negli arredi sacri della Lombardia, con note storiche e descrittive di Luca Beltrami. 80 Tavole in eliotipia incisioni nel testo. *Milano*, Ulrico Hoepli, in-f°.

Aufnahmen mittelalterlicher Wand und Deckenmalereien in Deutschland. Unter Mitwirkung von H. Kolb, O. Vorlaender. Herausgegeben von Richard Borrmann. *Berlin*, Ernst Wasmuth, in-f°.

Die bildende Kunst der Afrikaner; von L. Frobenius. Mit 73. Text-Illustrationen. *Wien*, im Selbstverlage der Anthropologischen Gesellschaft, in-4°.

Catalogue des objets de fouilles étrusques, grecques, romaines, égyptiennes de la collection Cosentini. *Naples*, Tocco, in-8°.

Christentum und bildende Kunst der Gegenwart. Ein Vortrag gehalten im Berliner Zweigverein der evangelischen Bundes, von Otto von Leixner. *Berlin*, Georg Nauck, in-8°.

Fragments d'archéologie Genevoise; par G. Mayor. *Genève*, Georg, in-8° avec figures.

Griechische Kunstgeschichte von Henrich Brum. Nachgelassene Theile herausgegeben von A. Flasch. II. Die archaïsche Kunst. *München*, Bruckmann, in-8°.

Istoria iskousstva (Histoire de l'Art); par P. Gnieditch. *Saint-Pétersbourg*, A. Marx, in-4°.

En russe.

Jesus Christus am Kreuze in der bildenden Kunst. Ein Beitrag zur würdigung des Christusbildes, von Nicolaus Mann. Mit 10 Abbildungen berühmter Darstellungen, von « Christus am Kreuze » alter und neuer Meister. *Prag*, Nicolaus Lehmann, in-4°.

Kulturgeschichte der klassischen Altertums; von Adolf Holm, W. Deecke, W. Soltau. *Leipzig*, Friesenhahn, in-8°.

Die Kunst der Renaissance in Italien; von Adolf Philippi. I. Die Vorrenaissance. Die Bildhauer von Pisa. — Giotto. — Fiesole. *Leipzig*, Seemann, in-8°.

A Manual of british Archæology; by Charles Boutell. Second edition. *London*, L. Reeve, in-8°.

Mittelalterliche Bauten Regensburgs, photographisch Aufgenommes; von Otto Aufleger. Mit Geschichtlicher Einleitung, von G. Hager. *München*, Werner, in-f°.

I Monumenti dell' Appennino modenese; per Fr. Valeri Malaguzzi. *Bologna*, Zamorani, in-8°.

The mycenaean Age. A Study of the Monuments and culture of pre-homeric Greece; by Chrestos Esountas and J. Irving Manatt. With an Introduction by Dr Dörpfeld. *London*, Macmillan, in-8°.

Opisanie starinnouikh rousskikh outvarei. *Saint-Pétersbourg*, imprimerie de l'Académie des Sciences, in-8°.

En russe. — Description des anciens costumes, armes, etc., du peuple russe; par Paul Savvaïtov.

Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte. Text über die Kirchen, Klöster, Paläste, Staatsgebaude und Andere Bauten von Konstantinopel. Herausgegeben von Jean-Paul Richter. *Wien*, Carl Gräeser, in-8°.

Francavilla nella storia e nell' arte; Opera di Thedorico Marino. *Chieti*, G. Ricci, in-8°.

Archeologia. — Ricordi d'arte.

Vorlesungen über Aesthetik; von Heinrich von Stein, mit H. v. Steins Bildniss. *Stuttgart*, Cotta, in-8°.

Beschreibung von Münzen und Medaillen des Fürstenhauses und Landes Baden in chronologischer Folge aus der Sammlung des Grossherzoglich badischen Kommerzienraths. Otto Bally in Sackingen. Erster Theil, Münzen und Medaillen des Zähringen-badischen Fürstenhauses. *Aarau*, H. R. Sauerländer, in-f°.

Die Medaillen und Münzen des Gesammthauses Wittelsbach auf Grund lines manuscripts; von J.-P. Beierlein. Bearbeitet und Herausgegeben von K. Conservatoriums des Münzkabinets *München*, Druck der akademischen Buchdruckerei von F. Straub, in-f°.

Band I. Bayerische Linie.

Die Münzen der freien Reichsstadt Augsburg von erlangtem Münzrecht (1521) an bis zum Verluste der Reichsfreiheit (1805). Beschrieben nach originalen von Alb. Forster und Rich. Schmid. *Augsburg*, Merzbacher, in-4°.

Di una monetazione imperiale di Federico II, transitorica fratari e gli Augustali. Nota del dott. C.-A. Garufi. *Roma*, tipografia della R. Accademia dei Lincei, in-8°.

Vademecum für Münzsammler. Bearbeitet von A. und G. Ortleb. *Leipzig*, Moritz Ruhl, in-8°.

PEINTURE. — GRAVURE. — DESSINS. — MUSÉES. — EXPOSITIONS

Histoire populaire de la peinture; par Arsène Alexandre. École italienne. Illustré de 267 gravures. *Paris*, librairie Laurens, grand in-4°, 464 pages.

Les Peintures murales et les Tapisseries de l'église Saint-Antoine; par dom Hippolyte Dijon. *Valence*, imprimerie Céas et fils, in-8°.

Une peinture murale du XIVe siècle à Boursay (Loir-et-Cher); par le comte G. de Janssens. *Châteaudun*, imprimerie de la Société typographique, in-8°, avec figure et planche.

Note sur six anciens portraits d'Incas du Pérou, conservés au musée d'ethnographie du Trocadéro; par M.-E.-T. Hamy, de l'Institut. *Paris*, Imprimerie nationale, in-8°.

Collection des Goncourt. Gravures du XVIIIe siècle, pièces imprimées en noir et en couleur, etc., *Paris*, imprimerie Motteroz; MM. Duchesne, 6, rue de Hanovre, et Danlos, 15, quai Voltaire, XVI-73 pages avec portrait et fac-similé d'autographe.

Collection des Goncourt. Estampes modernes, aquarelles et dessins. *Paris*, imprimerie Motteroz; MM. Duchesne, 6, rue de Hanovre, et Dumont, 27, rue Laffitte, in-8° avec portrait et fac-similé d'autographe.

Portrait de Marie, duchesse d'Orléans. *Paris*, imprimerie C. Wittmann.

Portrait de Philippe, duc d'Orléans. *Paris*, imprimerie C. Wittmann.

Portrait de M. Méline, président du conseil. *Paris*, imprimerie H. Geny-Gros.

Portrait de miss Ward, ex-princesse de Chimay. *Paris*, Nadard, photographe-éditeur.

Collection des Goncourt. Arts de l'Extrême-Orient. Objets d'art japonais et chinois, peintures, estampes. *Paris*, imprimerie Motteroz; in-4° avec gravures et portrait.

L'Art aux Salons de 1896; par Raymond Bouyer. *Paris*, grand in-8°, 120 pages et planches.

Les Collections de la Comédie-Française. Catalogue historique et raisonné; par Georges Monval, archiviste de la Comédie-Française. Préface de Jules Claretie, de l'Académie française. *Paris*, Société de propagation des livres d'art, grand in-8°, XVI-168 pages avec gravures et portraits.

Figaro-Salon. Texte par Philippe Gille. Fascicule n° 1. *Paris*, Boussod, Valadon et Cie, imprimeur-éditeur, in-fol. à 2 colonnes, 20 pages avec gravures.

L'Art ancien à l'Exposition nationale suisse. Album illustré, composé de LXX planches, servant de supplément au catalogue du groupe 25. Publié par le Comité du groupe 25. *Genève*, in-fol.

Catalogue de la collection Cosentini. Tableaux et objets d'art. *Naples*, Tocco, in-8°.

Grosse berliner Kunst-Ausstellung, 1897. Katalog. *Berlin*, R. Schuster, in-8°.

Illustrazione dei Civici musei. Opere di P. Rizzini. *Brescia*, Apollonio, in-8°.

Impressioni sull' esposizione internazionale di belle arti a Venezia. Opere di L. BELLOTTI. *Novara*, P. Reina, in-8°.

Per le nozze Guglieminetti-Belfotti.

Katalog der Freiherrlich von Lipperheide' schen Sammlung für Kostümwissenschaft mit Abbildungen. *Berlin*, Lipperheide, in-4°.

Königliche Museen zu Berlin. Kunsthandbuch für Deutschland, Verzeichnis der Behörden, Sammlungen, Lehranstalten und Vereine für Kunst, Kunstgewerbe und Altertums Kunde. Fünfte neubearbeitete Auflage, herausgegeben von der Generalverwaltung. *Berlin*, Spemann, in-8°.

Miniaturen aus Handschriften des Staatsarchivs in Lübeck. Herausgegeben von Staatsarchivar Dr P. HASSE. *Lübeck*, Nohring, in-fol.

Les Peintures de l'ancienne Chartreuse de Ruremonde, avec un essai iconographique de Denys le Chartreux ; par A.-M.-P. INGOLD. *Colmar*, librairie H. Hüffel, in-4°.

La prima esposizione internazionale d'arte a Venezia. Opere di A. CAR. DALL' ACQUA. *Mantova*, Mondovi, in-8°.

La reale galleria di Parma; per Ricci CORRADO. *Parma*, Luigi Battei, in-16.

Royal Academy Pictures 1897. Illustrated the Hundred and Twentyninth Exhibition of the royal Academy, beign the Royal Academy. Supplement of *The Magazine of Art. London*, Cassel, in-fol.

Wollen und Können in der Malerei; von Otto KNILLE. *Berlin*, Fontane, in-8°.

Romantik in der neueren Malerei. — Die moderne Malerei.

SCULPTURE. — ARCHITECTURE

Bronzes grecs du musée de Syracuse; par Giovanni PATRONI. *Paris*, librairie Leroux, in-8°, avec figures et planche.

Le Buste de Sainte-Beuve; par J. TROUBAT. *Paris*, imprimerie Duc, in-8°.

Note sur un masque en pierre des Indiens de la rivière Nass (Colombie britannique); par le Dr E.-T. HAMY. *Paris*, hôtel des Sociétés savantes, in-4°, avec figures.

Journal de la Société des américanistes de Paris.

L'inauguration de la statue de Charette à la Contrie (27 août 1896); par René VALLETTE. *Fontenay-le Comte*, à la *Revue du Bas-Poitou*, in-8°.

Projet de statue équestre de Rollon par L. Rochet; par le comte d'ESTAINTOT, correspondant honoraire du comité des travaux historiques. *Rouen*, imprimerie Leprêtre, in-8°.

Recherches historiques sur les Francine et leur œuvre, suivies de : les Statues monumentales entourant la cour d'honneur du palais de Versailles, nombreuses rectifications; par Victor BART. *Paris*, imprimerie Plon, Nourrit et Cie, in-8°.

Répertoire de la statuaire grecque et romaine; par Salomon REINACH, membre de l'Institut. T. Ier : Clarac de poche, contenant les bas reliefs de l'ancien fonds du Louvre et les statues antiques du Musée de sculpture de Clarac, avec une introduction, des notices et un index. *Paris*, librairie Leroux, in-16, LXIV-661 pages.

La statue de Dunois et l'autographe du pape Calixte III du musée de Jeanne Darc; par M. DESNOYERS, conservateur du musée. *Orléans*, imprimerie Pigelet ; librairie Herluison, in-8°.

Le tombeau de Jean de Chanlay, évêque du Mans, à l'abbaye de Preuilly; par Jules CHAPPEE. *Mamers*, imprimerie et librairie Fleury et Dangin ; in-8°, avec gravures.

Architecture; par Albert HEBRARD, architecte diplômé par le gouvernement. *Paris*, librairie Vicq-Dunod et Cie, in-16, avec figures.

Bibliothèque du conducteur de travaux publics.

Architecture et sculpture. France, Pays-Bas, Italie, Espagne, etc. Documents sur les styles du IXe au XIXe siècle. Publiés et dessinés par L. NOE. *Paris*, Aulanier et Cie, éditeurs, 100 planches par année avec table analytique.

Le Chapiteau d'Antoine Raguier et ses maisons de la rue des Blancs-Manteaux; par Charles SELLIER. *Nogent-le-Rotrou*, imprimerie Daupeley-Gouverneur. *Paris*, in-8°, avec figures.

Les Conventions de l'architecture figurée en Egypte; par George FOUCART. *Paris*. librairie Leroux, in-8°, avec figures.

L'Eglise du prieuré Saint-Thomas d'Epernon; par A. DE DION. *Tours*, imprimerie Deslis frères, in-8°, avec gravures.

Les grandes cathédrales du monde catholique; par L. CLOQUET. Illustré d'un grand nombre de gravures. *Lille*, imprimerie et librairie Desclée, de Brouwer et Cie, grand in-8°.

Exposition universelle internationale de 1900. Direction des services d'architecture. Instructions générales relatives au fonctionnement des services d'architecture. *Paris*, Imprimerie nationale, in-8°.

Ministère du commerce.

Guide-Adresses (le) du bâtiment. Annuaire pour 1897 des architectes (Paris et Départements), publié par la rédaction du *Bulletin des travaux*. *Paris*, imprimerie Fayolle, 20, rue Turgot, grand in-8°.

L'Altare di Donatello e le altre opere nella Basilica Antoniana di Padova; compiute per il settimo centenario dalla nascita del santo a cura della presidenza della Veneranda arca; opere di C. BOITO. Dodici tavole e quarantotto disegni nel testo. *Milano*, Ulrico Hoepli, in-fol.

Die Basis des Praxiteles aus Mantinea. Archaeologische Studien von Walther AMELUNG. *München*, Bruckmann, in-4°.

Die Bronzezeit in Oberbayern. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen von Hügelgrabern der Bronzezeit zwischen Ammer-und Staffelsee und in der nahe des Starnbergersees. Herausgegeben von Julius NAVE. *München*, in-fol.

Führer durch die Antiken in Florenz; von Walther AMELUNG. *München*, F. Bruckmann, in-8°.

Die Akropolis von Athen; von Dr H. Luckenbach. *München*, Oldenbourg, in-4°.

Die Architektur der Renaissance in Schweden (1530-1760). Herausgegeben von Gustaf UPMARK. *Berlin*, Schuster, in-fol.

Asociacion de Arquitectos de Cataluña, con residencia en Barcelona. Lista de los individuos que la Componen. *Barcelona*, tipografia « La Academia », in-4°.

I Sarcofagi Borromeo ed il monumento dei Birago all' isola Bella; opera di Diego SANT'AMBROGIO. Illustrazione artistica con 36 eliotipie. *Milano*, Hoepli, in-8°.

Fortschritte auf den Gebiete der Architektur. Erganzungshefte zum Handbuch der Architektur. Das stadtische Schwimmbad zu Frankfürt A. M.; von Carl WOLFF. *Stuttgart*, Arnold Bergstrasser, in-4°.

Handbook to christian and ecclesiastical Rome, by H.-M. and. M. A. R. T.-I. The Christian monuments of Rome. *London*, Adam and Charles Black, in-8°.

Die Hirsauer Bauschule. Studien zur Baugeschichte des XI und XII Jahrhunderts; von C. H. BAER. *Freiburg*, i B., Paul Siebeck, in-8°.

Die Kaiser - Wilhelms - Universitat Strassburg. Ihre Entwicklung und ihre Bauten. Mit Benutzung Amtlicher Quellen; bearbeitet von Dr S. HAUSMANN. *Strassburg*, Heinrich, in-fol.

Manuale dell' architetto. Compilato sulla traccia del Baukunde des Architekten da distinti architetti, sotto la direzione dell' ing. architetto Daniele DONGHI. *Torino*, Unione tipografico-editrice, in-8°.

The seven Lamps of architecture; by John RUSKIN. With Illustrations drawn by the Author. Seventh edition in smal Form. *London*, George Allen, in-8°.

Sketches of Travel in Normandy and Maine; by Edward-A. FREEMAN. Preface by W. H. Hutton, *London*, Macmillan, in-8°.

Der Tempel Ta-chüehsy (Tempel des grossen Erkennens) bei Peking. Aufgenommen und beschrieben von Heinrich HILDEBRAND. Herausgegeben von der Vereinigung berliner Architekten. *Berlin*, Asher, in-fol.

PHOTOGRAPHIE

Leçons élémentaires de photographie pratique; par G. H. Niewenglowski. *Paris*, 4, rue Antoine-Dubois, in-8° avec figures et reproductions phototypographiques.

Annales photographiques.

Métode sûre, facile et précise de photographie, à l'usage des amateurs, avec 1° des notions développées sur toutes les applications et tous les dérivés de la photographie, et 2° une table des temps de pose pour tous les objectifs, toutes les plaques, toutes les époques et tous les temps; par Até. *Paris*, librairie E. Mazo, in-8° avec figures.

Le Photographe amateur. Manuel complet; par A. Barot. Suivi d'un cours complet de photominiature, d'après M. Charles Mendel. *Lille*, imprimerie Lefebvre-Ducrocq. *Paris*, librairie Jeandé, in-18 avec figures.

Bibliothèque scientifique populaire, n° 2.

La Photographie de l'amateur débutant; par Abel Buguet. 5e édition, revue et augmentée, avec figures. *Paris*, Société d'éditions scientifiques, in-18.

Bibliothèque générale de photographie.

La photographie du mouvement. Chronophotographie; Kinétoscope; Cinématographe; par Georges Vitoux. *Paris*, librairie Chamuel, in-8° avec 30 figures et dessins.

Photographie, par François Miron. *Paris*, librairie Vicq-Dunod et Cie, in-16, VIII-439 pages avec figures.

Bibliothèque du conducteur de travaux publics.

Principes de l'art photographique; par G.-H. Niewenglowski. *Paris*, librairie Desforges, in-8° avec figures, photocollographies et phototypographies.

Annales photographiques.

Traité de photographie, à l'usage de l'amateur débutant, contenant un choix des meilleures formules, toutes essayées par l'auteur; par Henri Dibon, 3e édition, revue, corrigée et augmentée. *Avignon*, librairie Roumanille, in-16.

Ausführliches Handbuch der Photographie Das Bromsilber-Collodion-Sowie das orthochromatische Collodion-Verfahren und das Bad-Collodion. Trocken-Verfahren von Joseph-Maria Eder. Mit 104 Holzschnitten. *Halle A. S.*, Knapp, in-8°.

Fotografia artistica. Arte de obtener retratos, paisajes, interiores, con toda perfeccion. Estudio sobre las causas de los fracasos e indicacion de sus remedios; por J. Canalejo y Soler. *Barcelona*, imprenta de Salvador Manero Bayarri, in-8°.

Künstlerische Landschafts photographie. Zwölf Kapitel zur Aesthetik photographischer freilicht-Aufnahmen, von A. Miethe. Mit vielen Kunstblättern und Abbildungen im Text. *Halle A. S.*, W. Knapp, in-4°.

Photographische Mitteilungen. Zeitschrift für wissenschaftliche und Künstlerische Photographie. Herausgegeben von E. Vogel. *Berlin*. Oppenheim, in-8°.

ESTHÉTIQUE. — OUVRAGES DIDACTIQUES. — CURIOSITÉS CATALOGUES DE VENTES

L'Art au théâtre; par Catulle Mendès. Avec préface de Georges Courteline. *Paris*, librairie Fasquelle, in-18 jésus.

L'Art moderne; par Le Sidaner. *Boulogne-sur-Mer*, imprimerie Hamain, in-16.

L'Art d'appliquer ses connaissances en dessin; par G. Fraipont, professeur à la Légion d'Honneur. Avec 300 dessins inédits et planches hors texte. *Paris*, librairie Laurens, in-8°, 457 pages.

Petits portraits et Notes d'art; par Gustave Larroumet. *Paris*, librairie Hachette et Cie, in-16, 338 pages.

Problèmes et Visions d'art; par A. Recouvreur. *Nancy*, imprim. Kreis, gr. in-16.

Publication de la Lorraine artiste.

L'Art du Mouleur. Manuel pratique pour le moulage des pièces devant être coulées en fonte de fer ou en acier; par A. Tesson. *Paris*, librairie Baudry et Cie, in-8°, VII-316 pages avec figures.

La Mosaïque ; par E. LAURENCIN, *Paris*, imprimerie Noisette et Cie ; librairie Gautier, in-18 jésus, 36 pages.

Bibliothèque scientifique des écoles et des familles, n° 67.

La Papyrographie. Art de reproduire et de créer des dessins par transparence à l'aide de papiers de diverses épaisseurs, notice contenant cinquante profils de découpures, vingt-six croquis dans le texte et quatre dessins hors texte ; par L. VILLANOVA, *Paris*, librairie C. Mendel, in-16.

La Photocolographie (phototypie) sur supports souples. Procédés permettant d'obtenir, à peu de frais, sans installation et sans matériel, des épreuves aux encres grasses de toutes couleurs; par G. NAUDET. *Paris*, librairie Desforges, in-8°.

Annales photographiques.

Schème de l'ornementation dans le style de la Renaissance; par Léon de VESLY, *Rouen*, imprimerie Leprêtre, in-8° avec figures.

Les Affiches étrangères illustrées; par MM. M. BAUWENS, T. HAYASHI, LA FORGUE, MEIER-GRAEFE et J. PENNELL. Ouvrage orné de 62 lithographies en couleurs et de 150 reproductions en noir et en couleurs d'après les affiches originales des meilleurs artistes. *Paris*, librairies Boudet, Tallandier, in-4°.

Association littéraire et artistique internationale. 3e série. Congrès de Berne. Compte rendu. *Paris*, imprimerie Balitout, 17, rue du Faubourg-Montmartre, in-8°.

La Crète devant l'image. Cent cinquante reproductions de caricatures grecques, françaises, allemandes, anglaises, autrichiennes, hongroises, bohémiennes, danoises, espagnoles, italiennes, russes, suisses, américaines. Texte par John GRAND-CARTERET, *Paris*, librairie May, in-16,

Notices historiques sur les personnages et compagnies dont les armoiries figurent sur le monument commémoratif du siège de la ville de Saint-Quentin en 1557 ; par Henri TAUSIN. *Saint-Quentin*, librairie Triqueneaux-Devienne, in-8°, avec figures.

La nouvelle Bibliopolis. Voyage d'un novateur au pays des néo-icono-bibliomanes ; par Octave UZANNE. Lithographies en couleurs et marges décoratives de H.-P. Dillon. Frontispice à l'eau-forte d'après Félicien Rops. Nombreuses illustrations dans le texte et hors texte. *Paris*, librairie Floury, in-16.

Rapport fait au nom de la Société des artistes français sur le projet des patentes appliquées aux artistes peintres, sculpteurs et graveurs ; par T. ROBERT-FLEURY, secrétaire rapporteur. *Paris*, imprimerie Balitout, in-8°.

Répertoire - Annuaire des collectionneurs de la France et de l'étranger, fondé par RIS-PAQUOT et continué par E. RENART, avec des notes par Ris-Paquot et E. Endel. *Paris*, librairie centrale des Beaux-Arts; librairie Renart, in-8°.

Sceaux inédits des rois d'Agadé; par Léon HEUZEY. *Paris*, librairie Leroux, in-4° avec figures.

Sigillographie de l'ancienne Auvergne (XIIe-XVIe siècles) ; par Philippe de BOSREDON. *Brive*, imprimerie Roche, grand in-4°, XIII-678 pages et album de 15 planches.

Tirage à 50 exemplaires numérotés.

Der Kampf und die neue Kunst ; von Carl NEUMANN. Zweite Auflage. *Berlin*, Hermann Walther, in-8°.

Der Naturalismus in der Kunst. Akademische Rede gehalten in der Aula der Kaiserlichen Universität Jurjeff (Dorpat) im I Semester 1897. Von Dr. A. RAUBER. *Leipzig*, Arthur Georgi, in 8°.

Per la liberta delle belle arti in Italia. *Bologna*, Mareggiani, in-8°.

Un mot au sujet du discours prononcé par M. Théodore Radoux, directeur de la classe des beaux-arts; par Peter BENOIT, membre de l'Académie royale de Belgique. *Bruxelles*, F. Hayez, in-8°.

Vorlesungen über Aesthetik von K. Heinrich von Stein. Nach vorhandenen Aufzeichnungen bearbeiteit. *Stuttgart*, Cotta, in 8°.

The Beginnings of Art; by Ernst GROSSE, *New-York*, D. Appleton, in-8°.

Aufgaben der Künstphysiologie ; von George HIRTH. Zweite Auflage. *München*, Hirth, in-8°.

Annotated Bibliography of fine Art. Painting, Sculpture, Architecture, Arts

of Decoration and Illustration; by Russel STURGIS. Edited by George Iles. *Boston*, American Library Association, in-4°.

Denkmalpflege Offentliche Obsorge für Gegenstande der Künst und des Alterthums nach dem neuesten Stande der Gesetzgebung in den verschiedenen Culturstaaten; von Joseph Alexander HELFERT. *Wien*, Braumuller, in-8°.

Handbuch der Lithographie und des Steindruckes. I. Handbuch der Lithographie. Nach dem gegenwartigen Stande dieser Technik; herausgegeben von Georg FRITZ. *Halle a. S.*, Wilhelm Knapp, in-4°.

Keramische Vorbilder; herausgegeben mit unterstützung des K. bayerischen Staats ministeriums des innern für Kirchen und Schulangelegenheiten und des verbandes keramischer gewerke in Deutschland; von P.-F. KRELL. Original-aufnahmen von Thurmayer. II. *Berlin*, Spielmeyer, in-fol.

Measured drawings of french furniture, from the Collection in South Kensington Museum; by W. G. Paulson TOWNSEND. *London*, South Kensington Museum, in-4°.

Modern-stilisierte Blumen und Ornamente; von Richard GODRON. Zwanzig Tafeln nach der Natur. *München*, Piloty, in-fol.

Monographien zur Weltgeschichte. Herausgegeben von Ed. HEYCK. I. Die Mediceer. *Bielefeld* und *Leipzig*, Velhagen und Klasing, in-4°.

Neuere veroffentlichungen über das Bauernhaus in Deutschland. Oesterreich-Ungarn und in der Schweitz; von Hans LUTSCH. *Berlin*, Wilhelm Ernst, in-8°.

Die Praxis in den verschiedenen Techniken moderner Wandmalerei, für die Künstler, Architekten und Dekorationsmaler. Besprochen von Aug. Wilh KŒNIG. *Berlin*, Elsner, in-8°.

I principi del disegno e gli Stili dell' ornamento. Quarta edizione. Opere di C. BOITO. *Milano*, Ulrico Hoepli, in-16.

Manuali Hoepli.

Skizzen bürgerlicher Wohnhauser, von Erdman HARTIG. I. Wohnhauser für eine Familie. *Leipzig*, Seemann, in-8°.

Un sceau de Burckard, seigneur de Fenestrange ou Vinstingen, par M. le vicomte BAUDOIN DE JONGHE. *Bruxelles*, Goemaere, in-8°.

Unser lieben Frauen münster zu Freiburg im Breisgau. 68 Lichtdruktafeln nach Aufnahmen von Carl Günther. Text von Fritz SEIGES; herausgegeben vom Freiburger münsterbauverein. *Freiburg*, in-fol.

Bildhauerarbeiten in Oesterreich-Ungarn. Von der Barocke bis zum Empire. Von Camillo LIST. *Wien*, V.-A. Heck, in-fol.

Eine Sammlung von Cartouchen, Consolen, etc., zumeist in kaiserlichen Schlossern, Kirchen aus der Epoche Leopold I bis Maria Theresia. Zweite Auflage. *Wien*, V.-A. Heck, in-fol.

Ex-Libris musicaux, avec une liste de plus de CCC devises, qui se trouvent sur ce genre d'ex-libris. Recueillis par J.-F. VERSTER. *Amsterdam*. Frederik Muller, in-4°.

Kulturgeschichte des deutschen Volkes, von Otto HENNE AM RHYN. Mit mehr als 1.000 Abbildungen im Text und 130 Tafeln und Farbendrucken. *Berlin*, Baumgartel, in-4°.

BIOGRAPHIES

Adrien Dauzats, peintre et écrivain, membre du conseil supérieur d'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts; par M. Henri JOUIN. *Paris*, 44, quai des Orfèvres, in-8° avec un portrait inédit de Dauzats, par Claude Dubufe.

Nos notabilités du XIXe siècle. Médaillons bordelais. Compositions inédites, planches hors texte d'après les dessins originaux, à l'encre de Chine, de Louis Blayot. Avec notices biographiques par Edouard Feret. *Bordeaux*, librairie Feret et fils, in-fol. et portrait.

Tiré à petit nombre. N'est pas en vente.

Gaspard André, architecte. Notice biographique; par Edouard BISSUEL, architecte.

Lyon, imprimerie Mougin-Rusand, in-8° et portrait.

Nos peintres et sculpteurs, graveurs, dessinateurs. Portraits et biographies, suivis d'une notice sur les Salons français depuis 1673, les sociétés de beaux-arts, la propriété artistique, etc. ; par Jules MARTIN. *Paris*, librairie Flammarion, in-32, avec portraits.

Un peintre d'histoire naturelle. Leroy de Barde et son temps (1777-1829); par Auguste BRAQUEHAY. *Abbeville*, imprimerie Fourdrinier et C[ie], in-8°.

Tiré à 100 exemplaires.

Les artistes belges contemporains; par Edmond-Louis de TAEYE. *Bruxelles*, A. Castaigne, in-4°.

Henri François Brandt, Erster medailleur an der Koniglichen Münze und Professor der Gewerbe-Academie zu Berlin (1789-1845). Leben und Werke. Bearbeit. und herausgegeben von Hildegard LEHNERT. *Berlin*. Bruno Hessling, in-4°.

Le vite de' piu eccelenti pittori, scultori, e architettori. Scritte da M. Giorgio VASARI. Edizione critica con note, a cura di Adolfo Venturi. *Firenze*. Sansoni, in-fol.

I. Gentile da Fabriano e il Pisanello.

Les Della Robbia ; par Marcel REYMOND. *Florence*, Alinari frères, in-8°.

Luca Della Robbia. Andrea Della Robbia. Giovanni Della Robbia. Bibliographie et gravures.

Simon Durand, l'homme et l'artiste. Catalogue de ses œuvres. Exposition au palais Eynard. Avec un portrait et quatre phototypies. *Genève*, Georg, in-8°.

Patrozio Patrizi. Il Gigante. Note storiche aneddotiche e cronache. Con illustrazioni di Alberto Fabi e Raffaele FACCIOLI. *Bologna*, Nicola Zanichelli, in-8°.

PÉRIODIQUES NOUVEAUX

Action (l') artistique, revue littéraire, organe hebdomadaire des théâtres et concerts. N° 1. *Paris*, imprimerie Rigaux, 83, rue du Faubourg-Saint-Denis, in-4°.

Amateur d'œuvres d'art, paraît régulièrement du 1[er] au 5 et du 15 au 20 de chaque mois. *Paris*, 15, rue Laffitte, in-4° à 3 colonnes, avec gravures.

Art (l') et la Scène, revue artistique, paraissant le 5 et le 20 de chaque mois. N° 1. *Paris*, 10, rue de Vaugirard, in-4° à 2 colonnes.

Chardon (le), revue lorraine d'art et de littérature, publication mensuelle. *Nancy*, librairie Crépin-Leblond, in-4°.

Revue des raretés artistiques, bimensuelle. *Tonnerre*, imprimerie Bailly, 11, rue de Châteaudun, in-8°.

Salon lyonnais, revue artistique de l'exposition des Beaux-Arts, paraissant le jeudi. *Lyon*, imprimerie Legendre et C[ie], 14, rue Bellecordière, grand in-fol.

Der Architekt, Wiener monatshefte für Bauwesen und decorative Kunst. Red. Ferd. von FELDEGG. *Wien*, Artaria und C[o], in-4°.

Hausschatz moderner Kunst. *Wien*, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, in-fol.

Revue publiée par MM. Boecklin, Defregger, Feuerbach, etc.

Monatsschrift für neue Litteratur und Kunst. Redacteur und Herausgeber Paul BORNSTEIN. *Berlin*, Cronbach, in-8°.

Recueil artistique international. Roma. Carita e lavoro. *Roma*, Danesi, in-fol.

Revue internationale des collectionneurs de l'art et des objets d'art « Welt-Post ». Internationale Zeitschrift für Sammelwesen Kunst und Kunstgewerbe. *Wien*, Sigmund Friedl, in-4°.

Zeitschrift für historische Waffenkunde. *Dresden*, Verlag des Vereins für historische Waffenkunde, in-4°.

LE MOUVEMENT ARTISTIQUE

MUSÉES NATIONAUX

Chaque année, au moment de la discussion du budget, un député monte à la tribune pour demander l'augmentation des maigres sommes mises à la disposition des conservateurs de nos musées nationaux. Et tout le monde est d'accord pour déplorer l'insuffisance des crédits proposés; mais le budget est un tout intangible dont la moindre modification troublerait l'équilibre, surtout quand il n'y a pas le moindre intérêt électoral en jeu, et le ministre des Beaux-Arts reprend l'antienne de ses prédécesseurs : « Nous prenons bonne note de l'amendement.... pour l'année prochaine. »

Et l'an suivant, la même comédie se joue au Palais-Bourbon, entre les mêmes acteurs, de l'air le plus sérieux du monde.

Frappés de cette persistante infériorité de notre grand musée vis-à-vis de ses rivaux de l'étranger, quelques *amis du Louvre*, parmi lesquels MM. Aynard, député du Rhône; Georges Berger, député de la Seine; Corroyer, membre de l'Institut; Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts; Henri Roujon, directeur des Beaux-Arts; Louis Legrand, conseiller d'État; Kaempfen, directeur des musées nationaux; Gustave Larroumet, membre de l'Institut, ont voulu tenter d'apporter un remède à cette situation, et, à l'exemple des Hollandais, qui ont fondé la Société Rembrandt, et des Allemands, qui ont créé, sur l'initiative de M. Bode, la Société du musée de l'Empereur-Frédéric, ont fait appel au concours de l'initiative privée, aux hommes de goût désireux d'apporter au Louvre l'appui pécuniaire et moral nécessaire à son développement : ainsi s'est fondée la **Société des Amis du Louvre**, dont les statuts viennent d'être votés au cours d'une nombreuse réunion, sous la présidence de M. Georges Berger, à l'école des Beaux-Arts.

Le rapport présenté par M. Louis Legrand débutait ainsi :

« Si riche et si complet que soit notre grand Musée du Louvre, il a toujours besoin de se compléter et de s'enrichir; il a besoin d'être toujours en mesure d'acquérir, quand l'occasion s'en présente, bien des œuvres françaises ou étrangères qui lui font encore défaut. Mais, lorsque ces occasions se sont présentées, il a dû plus d'une fois les laisser échapper, faute de ressources immédiatement disponibles. Chaque grande vente qui survient fait apparaître à tous les yeux cette situation déplorable.

« La loi du 16 avril 1895 a réalisé sans doute un sérieux progrès en accordant la personnalité civile à la Réunion des Musées nationaux et en les dotant d'un organisme administratif et financier qui leur permet d'accumuler et d'aménager librement leurs ressources. Malheureusement ces ressources dans leur état actuel (moins de 500,000 fr.) sont bien vite dépensées ou engagées; elles restent sensiblement au-dessous des nécessités constatées et ce n'est qu'exceptionnellement et malaisément qu'on peut demander à l'État de les accroître au moyen d'un crédit extraordinaire.

« Et pourtant il existe d'autres ressources latentes qui pourraient fournir le complément indispensable; elles abondent autant que les bonnes volontés dans notre France et surtout dans cette grande ville de Paris où se trouvent tant d'amateurs généreux. Mais ces bonnes volontés, par le fait qu'elles demeurent individuelles et éparses, ne sont pas suffisamment averties, stimulées et utilisées. Il nous a semblé que ce serait répondre à leur propre désir et en même temps à un véritable intérêt artistique et français que de leur offrir le moyen de se rencontrer, de s'associer et de s'affirmer.

« Nous n'avons pour cela qu'à nous inspirer de l'exemple qui nous est donné à Amsterdam par la Société Rembrandt et à Berlin par la Société du Musée de l'Empereur-Frédéric qui, en procurant aux collections hollandaises et allemandes le concours de l'initiative privée, sont parvenues à y faire entrer

de nouveaux chefs-d'œuvre, soit par de généreuses libéralités, soit par des prêts gratuits. C'est un but du même genre que nous visons en ce qui concerne notre pays et c'est par des moyens analogues que nous pensons pouvoir l'atteindre. En groupant dans une association qui pourrait s'appeler : *la Société des Amis du Louvre*, tous les hommes de goût qui ont l'amour de notre grand musée, nous voudrions apporter à celui-ci l'appui pécuniaire et moral nécessaire à son développement »

Aux termes des statuts votés, les moyens d'action de l'association consisteront à faire ou à provoquer des libéralités ou des prêts gratuits en vue de développer les collections du Louvre ; à acquérir, dans l'intérêt de ces collections, des objets ayant une valeur artistique, archéologique ou historique et jugés dignes d'y prendre place ; à procurer gratuitement les concours nécessaires à ces acquisitions.

L'association pourra organiser des conférences, des expositions temporaires ou permanentes et, d'une façon générale, employer tous les autres moyens d'action jugés de nature à atteindre le but défini par l'article précédent.

L'association se composera de membres titulaires, de membres donateurs et de membres d'honneur.

Pour être membre titulaire, il faut : 1° être agréé par le conseil d'administration ; 2° payer une cotisation annuelle dont le minimum est de 20 francs.

La cotisation peut être rachetée en versant une somme fixe de 500 francs.

Pour être membre donateur, il faut avoir donné au musée du Louvre ou à la Société une somme de 50,000 francs ou une œuvre d'art équivalente.

Le titre de membre donateur est accordé par le conseil d'administration.

Le titre de membre d'honneur pourra également être accordé par ledit conseil aux personnes qui se seront créé des titres exceptionnels envers le Musée du Louvre ou envers la Société.

Il pourra être institué des membres correspondants. Ce titre sera conféré par le conseil d'administration aux personnes n'habitant pas Paris qui auront rendu ou qui pourront rendre des services au Musée du Louvre ou à la Société.

Les dames peuvent faire partie de l'association ; elles sont éligibles à toutes les fonctions.

La Société est donc désormais constituée. Ont été nommés membres du Conseil d'administration : MM. Aynard, député du Rhône ; Bardoux, sénateur ; G. Berger, député de la Seine ; prince Roland Bonaparte, Bossy ; Léon Bourgeois, député, ancien ministre ; Brenot, comte de Camondo ; Denys Cochin, député de Paris ; Corroyer, comte Henri Delaborde, Ed. Detaille, membres de l'Institut ; Dervillé, G. Dreyfus ; Heuzey, conservateur au musée du Louvre ; baron Gérard, comte Greffulhe, Camille Groult ; Kaempfen, directeur des musées nationaux ; Raymond Kann, Raymond Kœchlin ; Georges Lafenestre, conservateur des peintures au Louvre ; comte de Lanjuinais ; Legrand, conseiller d'Etat ; Georges Leygues, député, ancien ministre ; Maciet, Martin Leroy, Emile Michel, de l'Institut ; André Michel, Molinier, Pierret, conservateurs aux musées du Louvre ; Poincaré, député, ancien ministre ; Puvis de Chavannes ; Redon, architecte au Louvre ; baron Alphonse et baron Edmond de Rothschild, Rouart aîné, Tony Thierry ; Trélat, député de la Seine ; Héron de Villefosse, conservateur des antiques au Louvre.

Manufacture des Gobelins. — La direction des Beaux-Arts vient de commander un certain nombre de bustes d'artistes célèbres ayant travaillé aux modèles des tapisseries des Gobelins dans le cours des XVII[e] et XVIII[e] siècles. Ces bustes doivent compléter la décoration du Musée qui renferme, déjà, un portrait en marbre de Charles Le Brun, par M. Etienne Leroux, et la statue en bronze de Jean-Baptiste Colbert, par M. Aubé.

Voici la liste des marbres récemment commandés :

François Boucher, par M. Becquet ;
Jean-Baptiste Oudry, par M. Maillard ;
François de Troy, par M. Paris ;
Claude Audran, par M. Belloc ;
Noël Coypel, par M. Labatut ;
François Desportes, par M. Jacquot.

Quand on voudra développer la galerie des artistes ayant contribué à la prospérité de

notre Manufacture nationale, il faudra joindre aux noms précédents ceux de Pierre Mignard, de Monnoyer, de Jouvenet et de plusieurs autres encore dont l'action a été des plus heureuses sur le travail des tapissiers. Espérons que d'ici à quelques années on trouvera le moyen de donner à la merveilleuse collection de tentures exposées aux Gobelins un logement digne de pareilles richesses, en remplacement de la bâtisse inflammable et provisoire érigée en 1877.

La Manufacture vient d'acquérir une collection des plus précieuses pour son histoire et dont personne ne soupçonnait l'existence.

M. Lacordaire qui dirigea l'établissement pendant dix ans, de 1851 à 1861, avait laborieusement réuni une masse considérable de documents sur les tapisseries, les tapissiers, les Gobelins et les autres centres de fabrication. Pendant des années, il passa la plus grande partie de ses journées à copier lui-même, aux Archives nationales, dans les diverses bibliothèques publiques et dans les registres de l'état civil, une quantité énorme de matériaux déjà utilisés dans sa précieuse notice sur les Gobelins, mais dont il comptait se servir par la suite pour une histoire définitive de la Manufacture.

M. Lacordaire vient de mourir dans un âge fort avancé, sans avoir donné suite à son projet. Sans doute, beaucoup des documents découverts par lui ne sont plus inconnus aujourd'hui. D'autres chercheurs les ont fait imprimer; mais il reste encore, dans les dix-huit dossiers acquis par la Manufacture, nombre de pièces inédites du plus haut intérêt. Il suffira de signaler les actes d'état civil des tapissiers des Gobelins durant les deux derniers siècles, actes relevés sur les registres de la paroisse de Saint-Hippolyte, maintenant détruits.

Ces documents ont aujourd'hui pour l'histoire une valeur considérable. On y voit les vieilles familles de tapissiers se perpétuer à la Manufacture pendant plusieurs générations successives. Certains noms existant encore dans le personnel des ateliers remontent aux premières années du XVIIIe siècle. L'exemple le plus notable de cette continuité de la même profession dans une dynastie est celui de la famille Duruy, d'origine flamande, venue à Paris dès les premières années du XVIIIe siècle, dont un des derniers représentants fut, pendant vingt-cinq ans, chef de l'atelier de haute lisse. C'est à cette famille qu'appartenait l'illustre historien qui, lui aussi, il le rappelait au cours d'une visite à la Manufacture, s'était exercé dans son enfance au métier de tapissier.



L'Exposition des arts du feu au Champ-de-Mars. — La plupart des céramistes français y ont pris part, et elle présente nombre d'envois intéressants. Mais la section rétrospective y est particulièrement remarquable. Elle comprend deux salles. Dans la première, on a réuni une merveilleuse collection de céramiques françaises, qui permet de suivre toute l'histoire des ateliers des siècles passés, de Rouen, Moustiers, de Nevers surtout, et les pièces prêtées par les amateurs sont parmi les plus belles qui soient sorties de ces fabriques. L'autre salle est consacrée à la céramique étrangère : Italie, Saxe, Orient, et Extrême Orient. Cette dernière section est particulièrement intéressante, car, à côté de fort beaux spécimens de porcelaine de Chine, on trouve pour la première fois groupée d'une façon rationnelle la série à peu près complète des fours de la Corée et du Japon. C'est de la Corée qu'est venu au Japon l'art de la céramique; les poteries coréennes, d'une tonalité généralement grise et très sobre, sont d'une extrême distinction et les spécimens exposés parmi les plus beaux qui soient venus en Europe. Peut-être les Japonais n'ont-ils pas dépassé leurs maîtres en perfection; mais on ne peut rien imaginer pourtant de plus élégant et de plus sobre à la fois que ces mille objets de grès, tous d'un usage quotidien, et dont la forme est aussi imprévue que le décor. C'est une bonne fortune que les amateurs aient consenti à s'en dessaisir pour quelques semaines, et sans doute les céramistes de profession ne seront pas seuls à s'en féliciter.

Le Directeur-Gérant : JULES COMTE.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

TABLE

DES

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N° 1

(Avril 1897.)

N° 2

(Mai 1897.)

N° 3

(Juin 1897.)

TABLE

DES

GRAVURES HORS TEXTE

N° 1

(Avril 1897.)

N° 2

(Mai 1897.)

N° 3

(Juin 1897.)

N° 4

(Juillet 1897.)



TABLE DU TEXTE

N° 1 (Avril 1897.)

Pages.

N° 2 (Mai 1897.)

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

N° 4

(Juillet 1897.)



LAMPE, BRONZE DORÉ ET CRISTAL par F.-J. Joindy

GAGNEAU, Éditeur, 110, Rue Lafayette.



VASE ENCHANTÉ, par P. Mengin
SUSSE Frères, Éditeurs, 31, Place de la Bourse.



BUIRE EN VERMEIL (Modèle de Robert Linzeler)

En collaboration avec M. GRIFFATH, Sculpteur, et M. DROMÈDO, Ciseleur.

Maison Jules PIAULT, Rue de Turbigo, 68.



LES FLEURS, par Mathurin Moreau

COMPOSITION POUR L'ÉCLAIRAGE ÉLECTRIQUE (BRONZE ET MARBRE)

M. LAPOINTE, Éditeur, 100, Rue Amelot, Paris.



Comment les Femmes fascinent les Hommes

Ne croyez pas qu'il s'agisse ici d'une étude psychologique sur les divers caractères de la gent masculine et la façon de les traiter.

L'étude qui m'occupe est bien autrement suggestive, et les femmes curieuses — ne le sont-elles pas toutes? — qui parcourront les feuillets de cette publication, feront sagement de s'arrêter à celui-ci.

En effet, c'est tout ce qui compose la femme, tout ce qui la concerne, que je veux passer ici en revue chaque mois. Son charme fascinateur, n'est-il pas dans les délicatesses de sa mise, dans la note personnelle des coquets accoutrements de toute sa personne? Jolie, non élégante, que serait-elle ? artistique peut-être, décorative quelquefois, séduisante jamais !

Il s'est trouvé un homme de génie, connu aujourd'hui des élégantes de tous les pays, pour leur donner cette séduction irrésistible et les initier à l'art complexe de charmer. Elles ont trouvé en lui un collaborateur intelligent, un praticien expérimenté, physionomiste impeccable, chimiste et distillateur de parfums exquis, conseiller toujours complaisant et discret, chercheur infatigable. A tel point que les femmes du monde, depuis la bourgeoise élégante, jusqu'à la grande dame qui donne le ton et dans les salons de laquelle se rencontrent toutes les aristocraties, se retrouvent chaque jour dans les salons d'exposition, en quête du parfum rêvé, d'une parure inédite.

Cet artiste, confident des jolies femmes, qui n'est autre que notre parfumeur mondain Lenthéric, s'occupe, non seulement d'embellir la femme, par le coquet agencement de sa chevelure et par les soins hygiéniques de son visage, mais il a aussi étudié tout ce qui touche à sa parure. C'est ainsi que, pour répondre aux besoins de son aristocratique clientèle, il a récemment adjoint, à sa Parfumerie des Orchidées, six nouveaux ateliers et six rayons représentant tout l'arsenal de la coquetterie féminine : coiffures, parfumerie, modes, gants, voilettes, éventails, coquets tours de cou et mille fanfreluches charmantes, compléments obligés de toutes tenues élégantes.

Ces objets sont créés dans ses ateliers, sous sa surveillance immédiate, avec des matières premières de qualité supérieure. Livrés directement au public sans aucun intermédiaire, tous ces objets sont taxés à des prix exceptionnellement raisonnables, avantages fort appréciés de toutes les femmes.

De plus, voulant donner satisfaction à son élégante clientèle dans ses déplacements mondains, Lenthéric a créé deux succursales, une l'hiver, à Nice, 2, place du Jardin-Public, une autre à Aix-les-Bains en été, où chaque jour, durant la saison, sont expédiées et renouvelées les dernières et les plus coquettes créations de la maison de Paris. En outre les meilleurs coiffeurs de la maison sont attachés aux succursales et continuent à leurs clientes les soins qu'ils leur donnaient à Paris.

Les récents succès que Lenthéric vient d'obtenir à Nice, où toutes les femmes de la haute aristocratie ont sollicité ses conseils, apportent une nouvelle consécration à sa renommée.

Citer des noms serait énumérer l'armorial de France et de l'étranger, à quoi bon; l'homme assez artiste pour être choqué des moindres imperfections de la femme et qui s'est donné pour devoir de les corriger n'a nul besoin qu'on insiste. Ses inovations et son talent lui ont valu le renom d'un dilettante hors de pair en son genre.

S. de Kerval.



Nous terminions notre dernier bulletin par cette conclusion : « Il faut que le capital travaille ; s'il ne travaille pas, il dépérira. »

Ce n'est pas là un aphorisme financier ; c'est un principe général, un axiome d'application universelle. Tout organe doit travailler, sous peine de dégénérer, qu'il s'appelle muscle ou cerveau, dans l'ordre physique et intellectuel, ou bien dans l'ordre économique, capital. Souffrir que le capital reste stérile ou ne rapporte qu'un revenu notoirement inférieur à sa faculté productive, c'est commettre la même faute que l'artiste ou l'écrivain qui, au lieu de cultiver par un judicieux exercice ses qualités natives, les laisserait en friche ou en ferait un mauvais usage. Dans un cas comme dans l'autre, la déchéance est inévitable ; elle commence dès le moment où l'on perd de vue la nécessité d'employer utilement la force dont on dispose, et ne fait que s'accentuer par la suite.

En ce qui concerne le capital, cette déchéance se traduit par des effets trop sensibles : la réduction progressive du revenu, et, comme corollaire, la diminution de la valeur de l'argent ou, en d'autres termes, le renchérissement des objets et denrées nécessaires à l'existence. Le capitaliste, dans ce cas, perd des deux côtés : par la réduction de ses ressources et par l'augmentation corrélative de ses besoins. C'est exactement ce qui se passe depuis un quart ou un tiers de siècle.

La réduction du revenu est un fait patent ; le rendement des valeurs mobilières a baissé de 25 à 30 % depuis vingt-cinq ans. Quant aux causes de cette réduction du revenu, elles sont de deux sortes, d'ailleurs intimement liées l'une à l'autre : la tendance du public à accumuler dans les caisses des établissements de crédit le fruit de son épargne, et son engouement excessif pour les valeurs dites « de tout repos ».

* * *

Les grandes sociétés financières, qui constituent par leur organisation fédérative une féodalité d'un nouveau genre, sont depuis longtemps sorties de leur rôle primitif. D'abord instruments de crédit et de circulation fiduciaire, auxiliaires de la banque, de l'industrie et du commerce, elles se sont rapidement transformées en établissements d'émission, et dans cette voie nouvelle elles ont brillamment réussi, grâce aux immenses ressources que constituent pour elles les dépôts de leurs innombrables clients.

Tout le secret de la prospérité de notre féodalité financière est là ; tout leur système se résume en ceci : Vendre du papier. Il n'est pas un établissement de crédit qui n'ait eu, à un moment donné, ou qui n'ait maintenant encore quelque stock de valeurs à placer. Ils les ont payés au rabais à l'emprunteur, avec l'argent de leurs clients, et ils les repassent au prix fort à ces clients mêmes. Ce genre d'opérations ne serait pas praticable, si ces établissements ne détenaient dans leurs coffres-forts une grande partie de l'argent public, s'ils ne pouvaient, forts de la force d'autrui, s'ériger en dispensateurs du crédit et du capital.

Si les établissements de crédit n'avaient pas à leur service des disponibilités aussi considérables, si leur clientèle était moins empressée à leur apporter ses capitaux, les résultats des émissions seraient tout autres : les chiffres seraient assurément moins considérables, mais plus significatifs, et donneraient une idée plus exacte du crédit de l'emprunteur ; le classement des titres serait immédiat et définitif, et la hausse ultérieure, lorsqu'elle se produirait, serait sincère. Le souscripteur pourrait alors, sans crainte, ajouter, dans la supputation de son revenu, au faible intérêt de ses titres, le bénéfice de la plus-value.

On peut donc conclure que le public agit contre son intérêt, quand il effectue des dépôts à long terme dans les établissements de crédit. Il fournit à ceux-ci le moyen d'accaparer à leur seul profit les émissions et de s'en approprier tout le bénéfice, pour ne lui repasser que des valeurs écrémées de toute leur marge de hausse et généralement destinées à baisser après le premier feu de la spéculation.

Il en est régulièrement ainsi pour toutes les émissions. Sans remonter au delà de quinze jours, il nous suffira de citer l'emprunt nouveau de Madagascar. Les titres de cet emprunt, produisant au pair 2 1/2 %, ont été offerts au public au prix de 452 fr. 50. A ce taux, l'intérêt ressort à 2 76 % ; il est inférieur à l'intérêt du 3 % national qui, au cours moyen de 102 francs, donne un revenu de 2 94 % !

Cet exemple permet de toucher du doigt l'influence des établissements de crédit sur l'abaissement progressif du revenu.

* * *

Mais ils ne sont pas seuls responsables, et le public lui-même, par son insouciance coupable, les aide puissamment dans leur œuvre de dépréciation du

capital. S'il mettait, dans la gestion de son épargne, un peu de cette initiative intelligente qu'il a dépensée à profusion pour grossir ses économies, l'intérêt de l'argent ne serait pas tombé par brusques saccades de 5 °/₀ à 2 1/2 en vingt-cinq ans.

Car c'est bien au 2 1/2 que nous en sommes. Il y a quelques années, le Crédit Foncier a mis ce type en circulation et a réussi à le faire accepter, grâce à l'appât des lots. La Ville de Paris a suivi le même mouvement, en usant du même artifice, et si l'on veut saisir, par un exemple, le mérite d'un semblable placement, l'emprunt municipal 1855-1860 nous fournira une facile démonstration.

L'obligation Ville de Paris 1855-1860 rapporte 15 francs d'intérêts pour le prix nominal de 500 francs; son cours actuel est de 710 francs, ce qui signifie qu'elle rapporte en réalité 15 francs pour 710 francs, ou 2 11 °/₀; mais il y a la chance des lots! Or, au mois d'août prochain, les 3.183 dernières obligations seront tirées et remboursées au pair, sauf celles qui seront favorisées par le tirage, et voici à quoi se réduira l'opération : la Ville aura à rembourser une obligation à 100.000 francs, 4 à 10.000, 10 à 1.000 et 3.168 à 500 francs, au total 1.734.000 francs. Mais les 3.183 titres en circulation coûtent à l'épargne 3.183 × 710, ou 2.259.930 francs. Les porteurs perdront donc ensemble 525.930 francs, c'est-à-dire 23 °/₀ du capital, et chacun des 3.168 remboursés à 500 francs perdra 210 francs. Cette perte représente la chance de gagner un lot; comme billet de loterie, n'est-ce pas cher?

Mais toutes les valeurs 2 1/2 °/₀ n'ont pas même cet attrait; cela n'empêche pas le public de les absorber, parce que les établissements de crédit l'habituent de plus en plus à se contenter de peu, en attendant qu'il se contente de rien. Les Compagnies de chemins de fer ne donnent pas de lots, et leurs obligations 2 1/2 se placent sans difficulté; le Tonkin, Madagascar ne donnent pas de lots, et leurs émissions 2 1/2 °/₀ sont couvertes plusieurs fois, alors que le type le plus réduit des rentes françaises est de 3 °/₀.

Il y a, dans ces constatations, une menace pour l'avenir et, pour le présent, un véritable contre-sens. Evidemment, le capitaliste, le rentier, le monde de l'épargne, le public, en un mot, ne réfléchit plus et suit avec une inquiétante docilité l'impulsion de la féodalité financière. En spéculant sur ces dispositions d'esprit, les emprunteurs sont dans leur rôle; reste à savoir si les prêteurs comprennent bien leurs véritables intérêts.

Pour nous, la réponse n'est pas douteuse : emprunteurs et prêteurs travaillent à qui mieux mieux à l'annihilation progressive du revenu du capital.

Or, si le capital finit par n'avoir plus qu'une valeur insuffisante, quel sera le stimulant de l'épargne? Et si l'épargne n'a plus de but certain, quel sera le stimulant du travail?

* * *

Ces troublantes questions dérivent de l'inclination du public à sacrifier aveuglément le revenu à la sécurité. On ne tient plus à « faire travailler » son argent; on préfère l'enfouir dans les caisses des établissements de crédit, ou l'échanger contre des titres improductifs. Certes, la sécurité a du bon; mais la fructification du capital en a aussi, et c'est ce qu'on oublie trop.

Ces deux *desiderata*, sécurité et fructification, ne s'excluent pas, et tous ceux qui sont en quête d'un placement devraient s'en rendre compte. Il n'est pas si difficile qu'on le croit généralement de trouver un emploi sûr et rémunérateur pour le capital comme pour l'épargne; le tout est de chercher; le résultat en vaut la peine. Et si l'on ne peut personnellement s'adonner à cette recherche, on a toujours la ressource de provoquer les avis d'un intermédiaire compétent et bien informé.

Il est temps, en tous cas, de réagir contre une tendance mauvaise, contre un mal dont les conséquences retombent directement sur ceux qui négligent de le combattre, s'imaginant qu'on ne peut se créer un revenu convenable sans compromettre le capital. Ne voient-ils donc pas que leur argent, le fruit de leurs pénibles économies, qui leur rapporte moins de 3 °/₀, produit le double à ceux qui en ont reçu le dépôt? Ne voient-ils pas que, tandis qu'ils végètent dans leur inertie volontaire, le monde marche autour d'eux, des entreprises se forment, des fortunes s'édifient en toute sécurité, et qu'à mesure que diminue le revenu du rentier le bénéfice des affaires fécondes va augmentant?

L'orbite de l'activité humaine s'élargit; les progrès de la science d'un côté, la mise en exploitation de pays nouveaux, d'autre part, font surgir chaque jour des entreprises nouvelles donnant aux souscripteurs primitifs, sans alea et sans aucune spéculation, des dividendes inconnus jusqu'ici. Est-il sage de vouloir obstinément les ignorer, pour ne pas distraire un centime du placement à 2 1/2 °/₀?

Est-il sage de mettre tous ses œufs dans le même panier, surtout lorsque dans ce panier ils perdent chaque jour un peu de leur prix?

Nous ne conclurons pas. Le lecteur saura dégager de lui-même la leçon de choses qui ressort de nos réflexions.

BANQUE CENTRALE DE PARIS.

COMPTOIR NATIONAL D'ESCOMPTE DE PARIS

Société Anonyme

Capital : 100 Millions de Francs

SIÈGE SOCIAL : 14, rue Bergère
Succursale : 2, place de l'Opéra, Paris

Président : M. Denormandie, ✻, ancien gouverneur de la Banque de France, vice-président de la compagnie des Chemins de fer Paris-Lyon-Méditerranée.

Directeur général : M. Alexis Rostand, O. ✻.

Opérations du Comptoir :

Bons à échéance fixe, Escompte et Recouvrements, Comptes de Chèques, Lettres de Crédit, Ordres de Bourse, Avances sur Titres, Chèques, Traites, Paiements de Coupons, Envois de fonds en Province et à l'Étranger, Garde de Titres, Prêts Maritimes, Garantie contre les risques de remboursement au pair.

BUREAUX DE QUARTIER DANS PARIS

A. 176, boul. St-Germain;
B. 3, boul. St-Germain;
C. 2, quai de la Rapée;
D. 11, rue Rambuteau;
E. 16, rue de Turbigo;
F. 21, pl. de la République;
G. 24, rue de Flandre;
H. 2, rue du 4-Septembre;
I. 84, boul. Magenta;
K. 92, b. Richard-Lenoir;
L. 36, avenue de Clichy;
M. 87, avenue Kléber;
N. 35, avenue Mac-Mahon;
O. 71, boul. Montparnasse;
P. 27, faub. St-Antoine;
R. 53, boul. St-Michel;
S. 2, rue Pascal.

BUREAUX DE BANLIEUE

Levallois-Perret : 3, place de la République.
Enghien : 47, Grande-Rue.

AGENCES EN PROVINCE

Abbeville, Agen, Aix-en-Provence, Alais, Amiens, Angoulême, Arles, Avignon, Bagnères-de-Luchon, Beaucaire, Beaune, Bergerac, Béziers, Bordeaux, Caen, Calais, Carcassonne, Castres, Cavaillon, Cette, Chagny, Châlons-sur-Saône, Châteaurenard, Clermont-Ferrand, Cognac, Condé-sur-Noireau, Dax, Dieppe, Dijon, Dunkerque, Epinal, Firmigny, Flers, Le Havre, Hazebrouck, Issoire, La Ferté-Macé, Lésignan, Libourne, Limoges, Lyon, Manosque, Marseille, Mazamet, Mont-de-Marsan, Montpellier, Nantes, Narbonne, Nice, Nîmes, Orange, Périgueux, Perpignan, Pont-Lévêque, Remiremont, Rivesaltes, Roanne, Roubaix, Rouen, Ruffec, Saint-Chamond, Saint-Dié, Saint-Etienne, Saint-Hippolyte-du-Fort, Salon, Toulouse, Tourcoing, Trouville, Vichy, Le Vigan, Villeneuve-sur-Lot, Vire.

AGENCES DANS LES PAYS DE PROTECTORAT

Tunis, Sfax, Sousse, Majunga, Tamatave, Tananarive.

AGENCES A L'ÉTRANGER

Londres, Liverpool, Manchester, Bombay, Calcutta, Chicago, San-Francisco, New-Orléans, Melbourne, Sydney.

Intérêts payés sur les sommes déposées :

A 4 ans. . .	**4 %**	A 1 an . . .	**2 1/2 %**
A 3 ans. . .	**3 1/2 %**	A 6 mois . .	**1 1/2 %**
A 2 ans. . .	**3 %**	A vue . . .	**1/2 %**

Le Comptoir tient un service de coffres-forts à la disposition du public :

14, rue Bergère; 2, place de l'Opéra et dans les principales Agences.

Compartiments depuis **cinq** *francs par mois.*

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France.

SOCIÉTÉ ANONYME. — CAPITAL : **120** MILLIONS

Siège social : 54 et 56, rue de Provence, à Paris.

Dépôts de fonds à intérêts en compte ou à échéance fixe; — **Ordres de Bourse** (France et Etranger); — **Souscriptions sans frais;** — **Vente aux guichets de valeurs livrées immédiatement** (Obl. de Ch. de fer, Obl. à lots de la Ville de Paris et du Crédit Foncier, Bons à lots de l'Exposition de 1900, etc.); — **Vente** ferme ou à option de **Bons Panama** et de **Bons du Congo** avec faculté pour l'acheteur de résilier son achat après avoir concouru aux tirages; — **Coupons;** — **Mise en règle de titres;** — **Avances sur titres;** — **Escompte et Encaissement d'Effets de commerce;** — **Garde de Titres;** — **Garantie contre le remboursement au pair** et les risques de non-vérification des tirages; — **Transports de fonds** (France et Etranger); — **Billets de crédit circulaires;** — **Lettres de crédit**, etc.

LOCATION DE COFFRES-FORTS

(Compartiments depuis 5 fr. par mois; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension.)

52 bureaux à Paris et dans la Banlieue, 217 agences en Province, 1 agence à Londres, correspondants sur toutes les places de France et de l'Etranger.

CHEMINS DE FER DU MIDI

BILLETS DE FAMILLE

à destination des stations thermales et hivernales des Pyrénées.

Ces billets sont délivrés toute l'année dans les gares des Réseaux d'Orléans, de l'État et du Midi, avec les réductions suivantes :

Pour une famille de deux personnes **20 %** ; de trois **25 %** ; de quatre **30 %** ; de cinq **35 %** ; de six ou plus **40 %**.

Durée de validité : **33** jours, non compris les jours de départ et d'arrivée.

Faculté de prolongation moyennant supplément de **10 %**.

Ces billets doivent être demandés **4** jours à l'avance.

BILLETS D'ALLER ET RETOUR INDIVIDUELS

à destination des stations thermales et hivernales des Pyrénées.

Ces billets sont délivrés, toute année, avec réduction de **25 %** en 1re classe et de **20 %** en 2e et 3e classes, dans les gares des Réseaux de l'État, d'Orléans et du Midi.

Durée de validité : **25** jours, non compris les jours de départ et d'arrivée.

Faculté de prolongation moyennant supplément de **10 %**.

Ces billets doivent être demandés **3** jours à l'avance.

EXCURSIONS DANS LE CENTRE DE LA FRANCE ET LES PYRÉNÉES

3 itinéraires au choix du voyageur. — Prix uniformes pour les 3 itinéraires :

1re CLASSE, **163** fr. **50**. — 2e CLASSE, **122** fr. **50**.

Durée du voyage : 30 jours, non compris le jour du départ.

AVIS. — Un livret indiquant en détail les conditions dans lesquelles sont délivrés les billets ci-dessus est envoyé *franco* à toute personne qui en fait la demande au Bureau Commercial de la Compagnie, 54, boulevard Haussmann, à Paris.

LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

La *Revue de l'Art Ancien et Moderne* paraît le 10 de chaque mois, en un fascicule d'une centaine de pages, illustrées de gravures sur bois, simili-gravures, etc., avec au moins **quatre planches hors texte,** publiées sous la direction de M. Achille Jacquet, de l'Académie des Beaux-Arts.

Le prochain numéro contiendra entre autres, deux eaux-fortes originales de M. Jean-Paul Laurens, membre de l'Institut, et de M. Burney.

Dans le courant de l'année paraîtront des gravures au burin de MM. Emile Buland, A. Lamotte, Patricot, E. Sulpis, etc.

Les abonnements sont reçus aux bureaux de la *Revue*, 28, rue du Mont-Thabor, et chez les principaux libraires de la France et de l'étranger.

PRIX DE L'ABONNEMENT

Édition ordinaire

Paris.	Un an, **60** fr.	— Six mois, **35** fr.	— Trois mois, **18** fr.
Départements. . .	Un an, **65** fr.	— Six mois, **38** fr.	— Trois mois, **20** fr.
Union postale . . .	Un an, **72** fr.	— Six mois, **40** fr.	— Trois mois, **21** fr.

Un numéro vendu isolément : **7 fr. 50**

Édition des Amateurs

Tirée à 220 exemplaires numérotés avec texte réimposé, double épreuve avant et avec lettre, et, s'il y a lieu, divers états des gravures.

Paris	Un an, **120** fr.	Pour cette édition il n'est accepté que des abonnements d'un an.
Départements . . .	Un an, **125** fr.	
Union postale . . .	Un an, **135** fr.	

Édition des Sociétaires

Cette édition, limitée à 80 exemplaires portant chacun le numéro d'une des 80 parts de la Société, est tirée sur papier de Chine. *Elle n'est pas mise en vente.*

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

